ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

XXXVII. BAND. 1. HEFT



1 · 9 · 4 · 3

FERDINAND ENKE VERLAG STUTTGART

Ausgegeben am 30. März 1943



http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0001



INHALT

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Professor RICHARD MÜLLER-FREIENFELS, zu richten. Adresse Berlin-Dahlem, Ihnestr. 38; unverlangt eingesandte Handschriften werden im Fall der Unverwendbarkeit nur dann zurückgeschickt, wenn ein freigemachter Briefumschlag beiliegt; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart-W eingesandt werden.

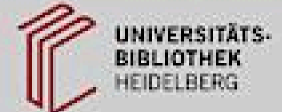
Die Beiträge sind möglichst in Maschinenschrift, auf einseitig beschriebenen Blättern, zur Ablieferung zu bringen.

Den Mitarbeitern werden für die Abhandlungen und Bemerkungen außer einem Freistück des ganzen Heftes 30 Sonderabzüge unentgeltlich geliefert.

Weitere Sonderabzüge werden nur gegen Berechnung geliefert. Die Bestellung wolle man auf dem Korrekturbogen vermerken.

Diese Zeitschrift ist Organ der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, deren Mitglieder sie gegen Entrichtung des Jahresbeitrags ohne weitere Nachzahlung zugestellt erhalten. Wegen Erwerbung der Mitgliedschaft wolle man sich an den Vorsitzenden Herrn Prof. Richard Müller-Freienfels, Berlin-Dahlem, Ihnestr. 38 wenden.

Die Zeitschrift erscheint in einem Band zu vier Heften.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0002


Die Wurzeln der europäischen Ausdrucksformen

Von

Margarete Riemschneider-Hoerner

A. Kreter, Hethiter, Sumerer

Im vierten Gesang der Ilias schießt Pandaros auf Anstiften Athenas während des Waffenstillstandes einen Pfeil auf den ahnungslosen Menelaos ab. Von diesem Pfeil heißt es:

Δ 135. *διὰ μὲν ἂρ ζωστῆρος ἐλήλατο δαιδαλέοιο*
καὶ διὰ θώρηκος πολυδαιδάλου ἠρήρειστο
μίτρης θ᾽ ἣν ἐφόρει ἔρυμα χροός, ἕρκος ἀκόντων,
ἣ οἱ πλεῖστον ἔρυτο. διαπρὸ δὲ εἴσατο καὶ τῆς.

Der Pfeil dringt durch „den kunstvoll gearbeiteten Gürtel, durch den sehr kunstvoll gearbeiteten Panzer und durch die Mitra, die er zum Schutz des Körpers trug, zur Abwehr der Geschosse".

Wir finden also die seltsame Reihenfolge von außen nach innen: Gürtel, Panzer, Mitra. Übereinstimmend damit heißt es Vers 215:

λῦσε δέ οἱ ζωστῆρα παναίολον ἠδ᾽ ὑπένερθεν
ζῶμά τε καὶ μίτρην, τὴν χαλκῆες κάμον ἄνδρες

„Er löste den schillernden Gürtel und darunter den Leibrock und die Mitra, die Erzarbeiter gearbeitet hatten."

Das merkwürdige Kleidungsstück, die Mitra, wird gewöhnlich mit Leibbinde übersetzt. Für uns liegt in dem Wort Leibbinde die Vorstellung, sie diene zum Warmhalten des Unterleibes. Da aber laut Homer die Mitra an der gleichen Stelle wie der Gürtel getragen wird und der Körper des homerischen Kriegers unterhalb der Taille mitunter völlig nackt ist, kommt dieses Kleidungsstück zum Warmhalten nicht in Frage. Es kann aber auch nicht zum Schutz der Haut gegen das Scheuern des Metall- oder Lederpanzers gedient haben. *χρώς* heißt bei Homer nicht Haut, sondern steht für Körper[1]). Die Haut war durch das, freilich nicht immer getragene kurze Hemd — *ζῶμα* oder *χιτὼν στρεπτός*, „Drillichhemd" — genügend geschützt. Wenn Homer eine Belästigung

[1]) Vgl. Snell, Die Sprache Homers als Ausdruck seiner Gedankenwelt. Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung 1939.





http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0003



des Körpers durch den Panzer erwähnt — bei Diomedes trotz des gerade bei ihm erwähnten „Drillichhemdes" — dann lediglich auf der Schulter. Es bleibt also nur, wie ja auch deutlich gesagt wird, der Schutz des Körpers gegen die Geschosse.

Dies nun ist homerische Auslegung und Erklärung für ein archaisches Kleidungsstück, das nur vereinzelt noch getragen und dessen Sinn nicht mehr verstanden wurde.

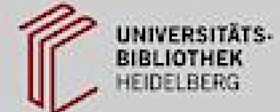
Der Schutz des Körpers in der Taillengegend war doppelt: durch den Gürtel, der schön gearbeitet — *δαίδαλος* —, das heißt wohl aus Leder mit Metallbesatz oder auch gestickt, schon an sich einen gewissen Widerstand bietet, vor allem in der metallenen Schließe, ferner durch den Panzer. Und nun als drittes noch durch die Mitra? Das sieht sehr unwahrscheinlich aus, um so mehr als die darunter liegenden Weichteile ungeschützt bleiben[2]). Der Panzer hört in der Taille auf, und noch auf Vasenmalereien des 6. Jahrhunderts tragen durchaus nicht alle ein Hemd darunter. Nur in unserem Falle, wo ein Hemd getragen wird, könnte man erwägen, ob nicht die Mitra der Gürtel eben dieses Hemdes ist.

Nun wäre es freilich wundersam, wenn Menelaos sich zweimal gegürtet hätte und außerdem wird Mitra niemals für Gürtel, sondern stets für Binde oder Reifen gebraucht und scharf sowohl von dem Gürtel wie von dem über die Schulter getragenen Wehrgehenk unterschieden. Die Mitra ist kein mit Metall besetzter Lederstreifen, sondern ein Ring aus Vollmetall. Seine Herstellung gehört — wie Homer ganz richtig sagt — in das Aufgabengebiet des Metallarbeiters. Mit dem Aufnähen ausgewalzter Plättchen wird sich der Toreut schwerlich abgegeben haben, das ist gewiß Frauenarbeit. Wir haben uns — schon dem Sprachgebrauch Homers gemäß — die Mitra geschmiedet zu denken.

Nun kann dieser geschmiedete Reifen in der Tat einmal nützlich sein und ein Geschoß abhalten, aber das ist Sache des Zufalls oder — homerisch ausgedrückt — Wirken der Athena, die den Pfeil dahin lenkt, wo er am wenigsten schaden kann. Im allgemeinen erfüllt er diese Aufgabe aber außerordentlich schlecht. Wir müssen also annehmen, daß Homer dieses Schmuckstück selbst sehr merkwürdig fand, aber keine andere, bessere Erklärung dafür hatte. Ob er es gekannt hat, wissen wir nicht. In Kreta und auf dem Festland wurde es im 7. Jahrhundert noch vereinzelt getragen. Jedenfalls konnte er keine rechte Vorstellung damit

---

[2]) Wenn ein Geschoß den Unterleib oder die Schamteile verletzt, was sehr häufig vorkommt, wird bei Homer niemals eine durchbohrte Mitra erwähnt, was er, wenn dieses Kleidungsstück unter die Taille hinabgereicht hätte, zu erwähnen bestimmt nicht unterlassen hätte. Man hat einmal einen segmentförmigen Panzerteil, der vorn angeknüpft wurde, gefunden. Er kann aber niemals Mitra geheißen haben. Vgl. Reallex. d. kl. A. „Mitra".


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0004

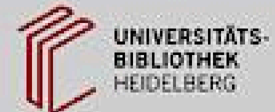

verbinden. Daß der Pfeil die Mitra durchschlagen haben soll, braucht uns weniger zu verwundern. Das ist künstlerische Übertreibung, die auch sonst vorkommt. Schwieriger ist die Frage nach der Befestigung. Homer sagt sehr kühn: Menelaos löste den Gürtel und die Mitra. Es ist aber sehr fraglich, ob ein solcher geschmiedeter Reifen sich überhaupt ablegen ließ oder ob nicht bei zunehmender Beleibtheit der Schmied kommen mußte, um ihn durchzufeilen. Die frühgriechische Bronzeplastik und Malerei belehrt uns, daß nackte Epheben ihn trugen, ohne jede Andeutung eines Gewandstückes und ohne Schließe. Wenn man aber eine Sache nackt trägt, so bekundet man, daß nicht damit gerechnet ist, sie abzulegen. An sich wäre ein elastisches Übereinandergreifen der Enden oder ein Verschluß mit Riemchen wie beim Hundehalsband sehr gut denkbar, es findet sich aber nirgends auch nur eine Andeutung davon[3]).

Aber halten wir fest: Mitra und Gürtel sind zwei völlig verschiedene Kleidungsstücke.

Aus dem Tragen der Mitra ergeben sich weitgehende Konsequenzen für die ursprüngliche Tracht. Es ist unmöglich, sich den Taillenring im Zusammenhang mit dem gegürteten kurzen Hemd der Indogermanen und dem langen, meist ungegürteten Chiton vorzustellen; sie gehört zweifellos zu einer in der Taille geteilten Bekleidungsart, also zu Schurz und Rock.

Damit stehen wir nun mitten im kretischen Kulturkreis. Daß der Metallring, den jeder nackte Krieger trägt, gar nichts anderes ist als die homerische Mitra, dazu bedarf es wohl kaum besonderer Begründung. Der Taillenring ist eine sehr brauchbare Lösung für ein rasches und sicheres Befestigen des Schurzes, vor allem aber des sehr schweren Falbelrockes. Ja, er wird eigens zu diesem Zweck passend ausgestaltet. Entweder besteht er aus einem einfachen Reifen mit ausladendem, scharfkantigem Profil, wodurch sich in der Zeichnung die ausbiegende, nie verwischte Silhouette dieses so gar nicht gürtelartigen Gebildes ergibt, oder er ist ein breites Metallband mit zwei Wulsten an den Rändern, die

[3]) Allenfalls bei dem Jüngling aus Delphi, ist aber wohl ornamentale Verzierung. Eine andere Frage ist die: Wie kommt man in einen solchen Ring hinein? Nun ist es gut denkbar, daß der gelenkige, magere Ephebe etwa mit 16 Jahren sich auf dem Weg über die Schultern in einen solchen Ring hineinzwängt, in den er dann allmählig hineinwächst, ja, der dann sogar zu einer gewissen Taillenschnürung führen kann. Solche Metallringe, die sicherlich nur die Vornehmsten trugen, zumindest alle, die beim kretischen Kult (s. unten) eine Rolle spielen durften und den Fellrock tragen, bei Grabfunden als solche zu erkennen, ist Sache der Archäologen. Da sie nicht sehr umfangreich sind, kann man sie leicht mit Hals-, ja vielleicht sogar mit Armreifen verwechseln. Wir wissen vom Korsett her, daß die Eitelkeit erstaunliche Kunststücke fertig bringt.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0005
gefördert durch die


die Mitte als Hohlkehle zurücktreten lassen. Der Schurz wird beim einfachen Ring am Abgleiten gehindert, besser noch beim gebogenen, da sein oberer Rand dann in der Rinne zwischen den zwei Wulsten verläuft, und mit Schnüren, die zum Schurz, beziehungsweise zum Rock gehören, festgebunden. Die genaueste Zeichnung des kretischen Schurzes und seiner Befestigungsart liefern die Ägypter, die selbst keinen Taillenring getragen haben. Man sieht hier ganz deutlich, daß die Schnur nicht den obersten Rand der Bekleidung bildet, sondern daß sie in der Hohlkehle des nach oben hin ausladenden Reifens verläuft, seitlich geknotet, aber mit schönen Quasten verziert herabhängt[4]).

Der Taillenring wird von Männern und jungen Mädchen getragen. Bei Frauen diente er wohl mehr der Eitelkeit und konnte nach der Verheiratung unbeschadet aufgegeben werden. Zusammen mit dem Rock, der von Männern hauptsächlich als Fellrock bei kultischen Handlungen verwendet wird, sieht man deutlich, daß der nach oben seitlich ausladende Ring von völlig anderer stofflicher Beschaffenheit ist als der Rock, daß der letztere manchmal hindurchgezogen nun als unter dem Ring sitzend erscheint. Männer und Frauen behalten den Ring, wenn sie den Rock ausziehen und nackt oder nur mit einem kleinen Schurz bedeckt zum Stierspringen antreten. Da der breite Ring mit dem doppelten Wulst in jedem Fall sichtbar bleibt, ist er sehr schön gearbeitet und verziert, während Homer, dem dies Ding unverständlich und das in seiner Zeit wohl nur noch Spielerei ist, zwar dem Gürtel und dem Panzer das δαίδαλος zuerkennt, von der Mitra aber lediglich etwas unwirsch erklärt, sie sei ein Werk des Erzarbeiters. Wozu auch eine Sache schmücken, die doch nicht sichtbar ist und eigentlich recht wundersam: wir sehen ganz deutlich: Mitra und gegürtetes Hemd passen so wenig zusammen wie Mitra und Chiton.

Wir sagten bereits: das gegürtete kurze Hemd gehört zur indogermanischen Kleidung. Chiton aber ist semitisches Fremdwort, so wie das lange, bis auf die Knöchel reichende Hemd semitisch und Jahrtausende lang auf diese Rasse beschränkt ist. Sollten Rock, Schurz und Taillenring gleichfalls Kennzeichen einer ganzen Rasse sein? Wenn aber, welche Schlüsse für die Wesensart — denn es ist ja der Formausdruck und nicht eine Geschichte der Tracht, die wir suchen — ergeben sich aus diesen ursprünglich so scharf geschiedenen Bekleidungsarten?

Eines ist klar, nur eine Rasse oder ein Volk, das gern nackt geht,

[4]) Da wir auf Abbildungen verzichten müssen, beschränke ich mich auf wenige, leicht erreichbare Werke. Für Kreta: H. Bossert, Altkreta, 3. Auflage, Berlin 1937, S. 288. Vgl. auch L. Curtius, Antike Kunst II. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1938, und Rodenwaldt, Die Kunst der Antike, Propyläen-Kunstgeschichte, 2. Auflage, Berlin 1927.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0006


wird den geschmiedeten Ring, gleichgültig ob ablegbar oder nicht, nicht als Belästigung und Hindernis, sondern als bequem und brauchbar empfinden. Auf den Griechen trifft dies nicht zu, wenn er sich auch im Lauf der Jahrhunderte immer mehr an Nacktheit gewöhnt hat. Bei Homer finden die sportlichen Betätigungen in voller Bekleidung statt. Odysseus behält beim Diskuswerfen sogar seinen Mantel an. In der Ilias legen nur die Ringkämpfer und Wettläufer ihren Chiton ab, dafür aber „gürten" sie sich. Wir fragen: womit eigentlich? Doch wohl mit dem Schurz, denn eine ausführliche Inschrift aus Olympia, die nach ihrem Verfall wieder erneuert wurde, berichtet, daß ein Wettläufer einmal aus Versehen seinen Schurz verloren habe und daß seitdem das Nacktlaufen üblich geworden sei. Sogar den Namen dieses Mannes, dem das Griechentum die wichtige Neuerung verdankt, kennen wir. Er heißt Orsippos. Nun frage man sich aber: welch ein Umstand! Was für einen Ruck muß es dem nordischen Menschen gegeben haben, das letzte Bekleidungsstück abzulegen, trotzdem er nahezu Jahrtausende mit einem Volk zusammenlebte, in dem Nacktheit völlig selbstverständlich, völlig unanstößig war. Denn während die kretische Frau die Brust auch in feierlichster Gewandung stets unbekleidet läßt, und der kretische Bauer — bis auf den Taillenring, an dem das Messer hängt — stets nackt geht, im Höchstfall mit einem winzigen „Schürzchen" vorn bedeckt, ist der Grieche im täglichen Leben stets zur Bekleidung zurückgekehrt und, was das Wichtigste ist: der Bauer, der Hirt, der Jäger.

Denn hier, nicht beim Sport, nicht in der Welt der Vornehmen, müssen wir jenes in der Rasse veranlagte Grundgefühl dem Leib, der Kleidung und damit der Welt gegenüber suchen. Fragen wir nun aber: erschöpft sich die Welt, in der wir die Vorfahren des späteren Griechen suchen müssen, im Raum der Ägäis oder können wir weiter zurückgehen und breitere, tiefere Zusammenhänge ermitteln? Und da stoßen wir im 4. Jahrtausend auf das Volk der Sumerer im südlichen Mesopotamien. Hier sehen wir: so selbstverständlich der ägyptische Sklave, Soldat im Schurz geht, der nordische in seinem kurzen Ärmelrock, genau so selbstverständlich wandert der sumerische Hirt und Jäger nackt mit seinen Herden und Tieren dahin. Das Klima dürfte in dem damals sumpfig-feuchten Sumer ähnlich gewesen sein wie in Ägypten, und gegen Klimaanpassung spricht ja auch die Zähigkeit, mit der die mykenischen Griechen — allerdings nur die Männer — an ihrem Ärmelrock festhalten. Neben dem Burg- und Hausbau aber auch das einzige, was sie sich in der verlockenden, hohen Kultur des minoischen Kreta nicht abspenstig machen lassen! Es ist beim Menschen ein natürliches, unüberwindliches Hindernis vorhanden, sich anders zu kleiden als Vater und


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0007
gefördert durch die


Großvater das getan haben, und nirgends werden wir Völkermischungen besser erkennen können als in Anpassung und Umdeutung der Tracht.

Am interessantesten sind auf diesem Gebiet die Hethiter, die wir ja als Zwischenglied zwischen Kreta und Sumer einschalten müssen, denn es ist nicht anzunehmen, daß jemals eine Wanderung von Sumer in die Ägäis hinein stattgefunden hat. Wir haben bei den Hethitern eine indogermanisch sprechende Herrenschicht und eine sicherlich ganz anders sprechende Grundbevölkerung. Denn nach dem Untergang der Hethiter durch die ägäische Wanderung treten Jahrhunderte später in den Lydern und Etruskern wieder Völker in das Licht der Geschichte, deren Sprachen auf die einheimischen Ursprachen sich zurückführen lassen. Dazu kommt bei den Hethitern, die ihre kurze Gastrolle in der Geschichte im zweiten Jahrtausend absolvieren, bereits ein starker semitischer Einstrom in den südlichen Randprovinzen, da seit dem dritten Jahrtausend in mehreren Schüben sich der Keil dieser Welle immer dichter zwischen Mesopotamien und Kleinasien schiebt. Wir erleben nun das merkwürdige Schauspiel, in Kleinasien die drei Rassen fast unvermittelt in ihren Trachten nebeneinander auftreten zu sehen, während im Süden eine allmählich Umformung und Verschmelzung der Trachten vor sich geht, genau konform der fortschreitenden Rassenverschmelzung. Will man den merkwürdigen Komplex des Hethiterreiches, in dem es so viele Sprachen und so merkwürdig ungleichwertige Kunsterzeugnisse gibt, wirklich verstehen, so wird man die Kleidung nicht vernachlässigen dürfen.

Als semitisch haben wir schon durch seine sprachliche Wurzel das lange Hemd, den späteren griechischen Chiton, erkannt. Bei den Hethitern taucht es auf als „Amurru-Kleid", für das es eigene Schneider gibt, da es damals sehr kostbar an den Nähten verziert war. Dennoch finden wir das lange Hemd selten dargestellt. Die Götter und wohl auch die Könige tragen auf den Darstellungen den indogermanischen Ärmelrock, auch in Syrien. Der Soldat trägt den Leibrock oder unter dem Mantel den Schurz, nicht den ägyptisch tief-, sondern den hochgegürteten, dies wohl die einheimische und landesübliche Tracht. Auch besonders kriegerische Götter und Könige tragen den Schurz, dann gewöhnlich mit einem sehr breiten Gürtel, der anscheinend aus Metall vorn mit einem Riemen geschlossen ist[5]). Aber auch dem Falbelrock begegnen wir, zunächst als Tracht der Götter neben der Nacktheit, während die Hethiter selbst, wenigstens unter indogermanischer Herrschaft, nie nackt gelaufen sind, und dann an einer sehr merkwürdigen und, wie wir später sehen werden,

[5]) Abbildungen bei Schäfer-Andrae, Die Kunst des alten Orient, Propyläen-Kunstgeschichte. 3. Aufl. 1942, S. 590 f.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0008
gefördert durch die DFG

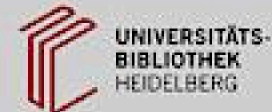

sehr wichtigen Stelle, nämlich als Sockel eines Altars mit darüber gelegter Platte[6]).

Während wir bei den Hethitern aber noch eine ziemlich reinliche Trennung haben, beginnen weiter südlich die ursprünglichen Trachten sich zu verschmelzen. In Syrien wird zu dem langen Hemd gern ein Wickelmantel getragen. Dieses unpraktische Kleidungsstück, das auch als Wickelschurz und Wickelrock vorkommt, ist gar nichts anderes als die semitisch babylonische Umbildung des sumerischen Falbelrockes, der seinerseits wieder über den Zottenrock aus dem Fellrock entstanden war, wie er noch bei kretischen Kulthandlungen vorkommt. Auf babylonischen Siegeln erkennt man deutlich, daß der Falbelrock, ursprünglich als Zottenrock Allgemeintracht, dann Festkleidung, von einem bestimmten Augenblick an kultisch und zuletzt überhaupt Attribut des Göttlichen wird[7]). Das gleiche geschah bei den Kretern, wo wir gleichfalls den Fellrock bei Priester und Priesterin nur bei kultischen Handlungen, den Falbelrock, eine ornamentale Umdeutung des Felles, als Festtracht finden. Und vielleicht können wir den oft recht langen Schurz als das übriggebliebene Röckchen ansprechen. Genau wie der Kreter geht der Sumerer lieber nackt, vor allem tut es auch hier wieder der Hirt, der Jäger, der Sklave und der Gott. Ganz anders aber wieder der Semit, der doch aus viel heißeren und trockneren Gebieten zuwandert. Da, wo er in ein zweifellos weit überlegenes Kulturland einwandert, ist er zu Kompromissen gezwungen. Nackt oder im Schurz wird er ungern gegangen sein. Eine Verlegenheitsausflucht ist der Mantel, der nun eine immer stärkere Rolle spielt. Aber auch der Mantel genügt nicht. Besser ist es, zu dem Rock, gegen den man nichts einzuwenden hat, einen Schal um die Schultern zu tragen. Es gab ihn als kleines, auf der linken Schulter senkrecht herabhängendes, unten mit Fransen besetztes Tuch[8]). Nun wird er breit, an der Längsseite mit Fransen besetzt, quer über die Brust gezogen, allmählich zunächst zum Wickelrock, dann zu einem einheitlichen Gewand umgeschmolzen, an dem zuletzt nur noch das Streifenmuster an den Rock erinnert. Vielleicht könnte man bei genauem Studium in diesem Kampf zwischen Rock und Kleid, das heißt zwischen nackt und bekleidet, einen Widerschein parallel zu den geschichtlichen Machtverhältnissen von Sumer und Akkad wiederfinden. Uns interessiert hier nur die Tatsache, daß es bei den Sumerern eine den Kretern

[6]) Moortgat, Die bildnerische Kunst des alten Orient und die Bergvölker, Berlin 1932. Dort auch abgebildet.

[7]) Vgl. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin 1940.

[8]) Schäfer-Andrae, S. 482/83. Der berühmte Bildfries aus Ur ist eine wahre Musterkarte der Trachten, wie sie nach Beruf und Grad der Vornehmheit sich stufen. Je vornehmer, desto länger und zottiger der Rock, desto näher dem Göttlichen!


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0009


genau entsprechende geteilte Tracht, ein gleiches Verhältnis dem Körper gegenüber gegeben hat, das gleiche Hineinretten des ehemals Lieben und Gewohnten ins Sakrale, wo es in der Welt nicht mehr zulässig ist. Ja, daß man Götter und Göttinnen nackt darstellt, ist eine Tatsache, die wir nicht genug unterstreichen können. Es ist undenkbar, sich nordische oder semitische Götter nackt vorzustellen. So kann auch das Idol der nackten Göttin sich niemals außerhalb einer anderen Rasse als der, die wir suchen, vorfinden. Ihr Vorkommen muß sie zusammenhalten und umgrenzen[9]).

Außer Rock und Nacktheit finden wir aber auch den Taillenring bei den Sumerern. Beides gehört eng zusammen. Vielleicht weniger aus praktischen Gründen, da der Rock sich schließlich auch anders befestigen ließ, als aus ästhetischen. Und hier stoßen wir zu den Grundlagen unserer Untersuchungen vor. Wir müssen uns einmal fragen: was hätte ein Grieche der Parthenonzeit zu dieser in der Mitte geteilten Tracht gesagt? Was bleibt von dem organischen Bau des Körpers übrig beim Tragen des Rockes? Wie häßlich zerreißt der Ring den nackten Körper gerade an einer Stelle, wo man es am wenigsten brauchen kann! Die Taillenschnürung, auch da wo sie durch den Ring nur scheinbar so aussieht, ist eine für klassisches Empfinden barbarische Entstellung. Also ist der Sumerer nicht deshalb nackt gelaufen, weil ihn der Körper als Organismus, als Bau und Entwurf interessierte, sondern seine mit dem verhüllenden Rock wechselnde Nacktheit hat völlig andere psychologische Hintergründe. Ein Religionsforscher hat an Hand einer Stelle, die wir weiter unten besprechen, einmal gesagt, der babylonische Rock verkörpere das Weltall[10]). Nun, so wörtlich ist es wohl nicht der Fall. Daß aber die geteilte Tracht, der Rock, ja die Krinoline zu einem unklassischen, barocken Weltbild gehört, das lehren uns auch neuere Zeiten. Die Renaissance kennt die Krinoline und die Taillenschnürung ebenso wenig wie die Goethezeit. Aber wir wollen die Dinge nicht überstürzen.

Der sumerische Rock ist ursprünglich ein Fell, der Zustand der Tiere, gar kein Kleid. Als im Gilgamesch-Epos der Held Enkidu sich beschwert, daß ihn seine Kräfte verlassen hätten, glaubt er, daß das Anlegen von Kleidung mit daran schuld sei. Auf allen sumerischen und babylonischen Siegeln ist bis in die späteste Zeit hinein Attribut der

[9]) Aus diesem Grunde können auch die im Verlauf der ägäischen Wanderung nach Palästina gekommenen Philister keine Indogermanen gewesen sein. Mit Schurz und Federkrone können wir uns ein frisch aus dem Norden gekommenes Volk unmöglich vorstellen.

[10]) A. Jeremias, Die Weltanschauung der Sumerer. Alter Orient, Leipzig 1929.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0010

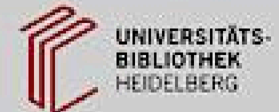

Helden des Gilgamesch-Epos gerade ihre Nacktheit, an der sie allein kenntlich sind[11]). Und dabei ist es drollig zu sehen, daß selbst der Tiermensch Enkidu mit dem Unterleib eines Stieres den Taillenring trägt. Was soll nun aber dieses Wesen, das im Epos einfach als behaart geschildert wird, mit diesem „Kleidungsstück"? So fest ist er mit der Vorstellung der Nacktheit verschmolzen, so wenig als Bestandteil einer Bekleidung. Daß es sich auch hier um einen Metallring handelt, ist noch in der flüchtigsten Zeichnung durchfühlbar[12]). Ein Stoff- oder Ledergürtel würde niemals in dieser starken Ausladung in der Silhouette gezeichnet werden, vor allem nicht doppelt oder dreifach mit deutlichen Hohlkehlen und stets ohne Schließe. Es sind ja nicht ein paar oder ein Dutzend solcher Zeichnungen, wie sie uns in den altbabylonischen Rollsiegeln vor Augen liegen, sondern hunderte. Und nicht eine läßt, wenn der Ring gezeichnet wird, jenes Ausspringen im Profil vermissen. Wir haben also hier über das Tragen von Rock und Schurz hinaus Zusammenhänge mit der kretischen Tracht, die nicht mehr zufällig sein können. Denn einen Schurz tragen auch die Ägypter, wenn dieser auch in seiner steifen, gestärkten Pracht als hochfeierliches Gebilde nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit dem kretischen und sumerischen hat. Daß aber der Ring nicht so sehr zum Schurz als wie zum Rock gehört und je länger desto mehr als Schmuckstück und Attribut der Vornehmheit empfunden wird, zeigt uns die Naramsin-Stele. Dort ist der Schurz des Königs mit seinen vorderen oberen Zipfeln zusammengeknotet[13]). Darunter erscheint deutlich auf dem nackten Leib der Ring. Zwischen dem herabgerutschten Knoten und dem starren Ring ist ein freies Dreieck. Wäre der Ring aus weichem Material, verschließbar und überhaupt für den Schurz gedacht, so hätte er letzteren ja nicht zu knoten brauchen. Daß man den Schurz über den Ring knotet, ist ein Zeichen, daß er nicht geöffnet werden kann und ursprünglich das Herabrutschen verhindern soll, was aber bei dem leichten Schurz ein etwas großer Aufwand ist.

Auch bei den Sumerern wird der Ring von beiden Geschlechtern ge-

[11]) Es ist eigentlich gleichgültig, ob man die Benennung des „Helden" und des „Stiermenschen" auf den Siegeln als Gilgamesch und Enkidu ablehnt oder verficht. Vgl. Moortgat, Siegel S. 16. Sie sind und bleiben ja für Jahrtausende der Inbegriff der Helden schlechthin und der Begriff des „Tierschützers" ist wie der des Bekämpfers wilder Tiere mythischer Wesenszug. Vielleicht ist gerade das Unpersönliche, das Ineinanderverschwimmen, das ja auch im Epos kenntlich ist, ein wichtiger Wesenszug des ursprünglich sumerischen Mythos.

[12]) Abbildungen am leichtesten erreichbar bei Weber, Altorientalische Siegelbilder. Alter Orient 1920 oder Moortgat, Rollsiegel. Notfalls Schäfer-Andrae, S. 470. Curtius I, V, VIII.

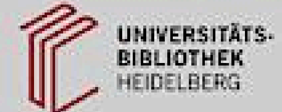
[13]) Schäfer-Andrae, S. 499, Curtius I, S. 257.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0011


tragen, aber auch hier wohl nur von jungen Mädchen. Daß der Ring wie der Rock von einem bestimmten Moment an kultische Bedeutung gewinnt, können wir vielleicht erschließen. Ich gebe die folgenden Betrachtungen mit Vorbehalt wieder. Zum mindesten möge man sie erwägen. In einem altbabylonischen Mythos steigt Ištar in die Unterwelt hinab. An jedem der sieben Unterweltstore wird ihr ein Teil ihres siebenteiligen Schmuckes abgenommen, sieben Attribute der Vornehmheit, die mit „Bekleidung" in unserem Sinn wenig zu tun haben. Dabei ist die Reihenfolge aufschlußreich: Tiara, Ohrgehänge, Halsketten, die Schmuckplatten der Brust, der „Geburtsteingürtel", Spangen der Hände und Füße und als letztes der Schurz. Der „Geburtsteingürtel" ist durch Fuß- und Armspangen von dem Schurz getrennt; er gehört in die Gruppe der Goldschmiedestücke. Daß dieser „Gürtel" ein Amulett trägt oder wahrscheinlicher selbst Amulett ist, das in Beziehung zur Geburt steht, ist nicht erstaunlich. Er mußte bei eintretender Schwangerschaft entfernt werden. Vielleicht liegt hier der Sinn der uralten Bedeutung des Gürtellösens bei der Ehe. Denn weder bei der nordischen noch bei der semitischen Tracht, die beide durch die Schultern gehalten werden, ist sie verständlich.

Ištar ist der babylonische Name für die sumerische Innin. Das Attribut der Innin ist ein sogenanntes Ringbündel, das heißt ein Ring mit zwei Bandenden daran, auf deren einer das Symbol wie auf einer Säule steht. Sollte dies nicht der Geburtsteingürtel sein? Auf einer Vase des 4. Jahrtausends aus Uruk läßt sich ein vornehmer Mann im Rock seine Ringbänder wie eine Schleppe von einem Diener nachtragen; es kommt auch auf vielen Siegeln vor, daß Ringe mit den Bändern, die vielleicht besonders kostbar waren, gezeichnet werden, ohne daß ein Schurz oder Rock gezeichnet ist. Wie aber soll man das „Ringbündel", das gar kein Bündel, sondern meist nur ein einziger Ring mit Bändern ist, sonst deuten?

Marduk, der babylonische Stadtgott, erhält bei seiner Einsetzung zum Götterführer Ring und Stab. Man nimmt unwillkürlich an, dieser Ring sei ein Fingerring. Aber wir kennen ihn recht gut aus vielen Darstellungen der Hammurapizeit, wo der Sonnengott dem König diese Attribute entgegenhält. Der Ring ist hier ungewöhnlich groß. Man könnte sich dabei beruhigen und annehmen, dies geschehe der darstellerischen Deutlichkeit zu Liebe. Wie kommt es aber, daß der Ring mitunter lang herabhängende Schnüre hat, so daß man ihn einmal als Garnwickel für die Richtschnur und den Stab für das Richtscheit angesprochen hat? Aber ein Ring als Garnwickel ist so unpraktisch wie irgend möglich und außerdem haben die meisten dieser Darstellungen mit Tempelbauten


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0012


nicht das Geringste zu tun. Was aber sollen die langen Schnüre an einem Fingerring? Ist es aber unser Taillenring, der als Vorstufe des Reichsapfels Attribut der Herrschermacht wird, so haben wir hier die Parallele zu dem Rock.

Aber fragen wir wieder Homer, was er dazu weiß. Da finden wir das merkwürdige Kleidungsstück, den *ἱμάς κεστός*, den „gestickten Riemen", den sich Hera als Zaubermittel zur Entfachung der Liebesleidenschaft bei Zeus von Aphrodite ausleiht. Wie kommt dieses sonderbare Amulett, das so gar nicht mehr zur homerischen Mythologie paßt, zu Aphrodite? *ἱμάς* ist bei Homer nur beim Mann Gürtel, meist ein Riemen, der auch als Peitsche, als Riegel, als Wehrgehenk Verwendung findet. Unmöglich aber als Tuch, das um die Brust getragen wird. Vielleicht ist es überhaupt die Mitra, aber eben die speziell aphrodisische, die Zaubermitra. Sicherlich ist dieses Amulett so ungriechisch, wie die ganze Aphrodite ungriechisch ist. Aber die griechische Liebesgöttin ist eben dieselbe wie die sumerische, wofür uns gerade Homer wieder einen recht burlesken Hinweis gibt. Die Strafpredigt, die Helena der Göttin über ihre Unmoral hält, hat eine fatale Ähnlichkeit mit der Strafpredigt, die der Held Gilgamesch der Ištar aus gleichem Anlaß in ähnlichem Ton hält. Hat Homer, der Aphrodite nun einmal nicht recht leiden kann, diese hübsche Geschichte aus sich? Hat er das Zauberamulett in einer Form, die sich der griechischen Tracht nun einmal nicht einfügen läßt, erdichtet? Aber hören wir ihn selbst:

ἦ πῇ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις ἢ Φρυγίης ἢ Μῃονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων;

Der Hinweis auf Phrygien und Maionien führt uns dahin, in welcher Richtung wir die sterblichen Liebhaber der Göttin zu suchen haben. Sollte auch dies Zufall sein?

Aber sei dem, wie ihm wolle: von dem Rock wissen wir bestimmt, daß er Beziehungen zum Kult hat, daß er nicht eigentlich als Bedeckung des Körpers, sondern als Schmuck mit stets irgendwie mitspinnendem mythischem Einschlag getragen wird, als Attribut irgendeiner Heiligkeit oder sonstigen Gehobenheit. Aber es gibt noch eine andere, ganz ungewöhnliche Beziehung zwischen Kretern und Sumerern, die auch diese merkwürdige Verwobenheit zwischen Natur und „Kultur" hat, zwischen menschlicher Tracht und göttlichem Attribut, das sind die Haare.

Homer spricht mit Vorliebe von den *κάρη κομόωντες Ἀχαιοί*. Dabei ist in keiner Weise irgendwie ein Herren- und Gefolgschaftsunterschied gemeint. Alle Achäer tragen „in bezug auf den Kopf eine Mähne". Auch hier hat man wie bei der Mitra wieder den leisen Verdacht, als ob da


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0013
gefördert durch die


etwas nicht ganz stimme. Wenigstens nicht, was die Zeit Homers anbelangt. Denn wo hat sich jemals ein Indogermane einer besonders üppigen Mähne rühmen können? Wie kommen aber gerade die Achäer zu dieser Ehrenbezeichnung? Alle umwohnenden Völker trugen langes Haar, die Indogermanen das ihre aber meist, da es schlicht und keineswegs üppig und lang ist, aufgebunden und geknotet. Eine imponierende Mähne kommt bei einer nun einmal von Natur und nicht durch die Zivilisation mit der Glatze behafteten Rasse wohl nur in den allerseltensten Fällen zustande. Und so werden auch die Griechen unter den Völkern Vorderasiens wohl keineswegs durch eine rückwärts wallende (ὄπισθεν!) Mähne aufgefallen sein. Eher noch wie Thersites „den Scheitel mit dünnlicher Wolle besät" (Ilias B 219), dessen Zugehörigkeit zur „vorderasiatischen" Rasse sich schon allein durch diese Tatsache verbietet[14]), oder wie der Bettler-Odysseus, dessen Glatze das Licht des aufgestellten Feuerbeckens widerspiegelt. Suchen wir die Vorbilder für die rückwärts wallenden Achäer, so sind dies zweifellos wiederum die Kreter und ihre kleinasiatischen Verwandten.

Man sieht es dem ägyptischen Zeichner an, mit welcher Anstrengung und Mühe er dieses merkwürdige Gewächs auf dem Kopf der Keftiu nachzuzeichnen sich bemüht[15]). Zunächst sitzt ihm die ägyptische, runde Umrißlinie so fest in der Hand, daß er nicht imstande ist, die Silhouette zu verändern. Dann aber wird hinzugefügt! Oben ein paar kecke Löckchen, unten zwei bis drei Schwänze bis ins Kreuz hinab. Daß diese Umsetzung der Wirklichkeit nicht ganz entspricht, sehen wir an der Haarzeichnung, wie sie die Kreter von sich selbst geben. Der ägyptische Zeichner verlor hier einfach die Fassung. Und dies mit Recht. Denn auch wir würden, wenn wir einem kretischen Mann oder einer kretischen Frau in natura begegneten, die Fassung verlieren gegenüber dieser Haarfülle. Ja selbst im 7. Jahrhundert, wo wir eigentlich kaum noch von Kretern, sondern von kretischen Doriern zu sprechen gewohnt sind, finden wir auf der Schale von Praisos einen nackten Helden mit Haaren, wie sie auf dem Festland damals wohl schon selten waren und — mit dem Taillenring.

Man könnte diese Beobachtung für zufällig und die zeichnerische Wiedergabe für übertrieben halten. Aber wir suchen ja gar nicht so sehr die Natur als wie das Ideal. Wenn wir sagten, daß die Krinoline barock ist, so müssen wir den Haarkult noch viel mehr für barock ansprechen. Nur eben, daß es sich hier nicht um Perücken, sondern um eine Natur-

[14]) Günther, Rassenkunde Europas, S. 9; v. Eickstedt, Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit, Stuttgart 1934, S. 396.

[15]) Bossert, S. 288.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0014
gefördert durch die


gabe handelt, die aber anscheinend nicht vernachlässigt, sondern gepflegt wurde. Bei der Erntearbeit trägt der kretische Bauer das reiche Haar — anscheinend mit Hilfe eines Tuches — aufgebunden und als dicken Wulst um den Kopf gelegt. Dadurch konnte der Irrtum entstehen, nur die Vornehmen trügen langes Haar[16]). Als Kopfbedeckung ist dieser unförmliche Wulst, den wir auch in plastischen Darstellungen finden, in keinem Material vorstellbar. Auch ihn werden wir bei den Sumerern wiederfinden.

Wichtiger ist uns hier wieder die Darstellung der Götter. Wie kommt Apoll, ein doch sicherlich kleinasiatischer Gott, zu seinem Attribut der Lockenfülle bis tief in griechisch klassische Zeit hinein? Und was für ungeheures Haar haben die etruskischen Götter, nicht nur Apoll? Wenn aber die Hethiter ihren Wettergott mit einer riesigen Spirale im Kreuz zeichnen, so ist dies zwar kein Zopf, wie man so oft liest, denn Zöpfe ringeln sich nicht, aber selbst bei offnem Haar ungewöhnlich und für unsere Begriffe nahezu unnatürlich. Dies ist um so merkwürdiger, als wohl gerade der Wettergott — gleichgültig ob er bei den Hethitern, bei den Churritern oder in Syrien auftritt — der einzig wirklich indogermanische Gott, der griechische Zeus, ist und auch als solcher sich indogermanisch kleidet. Aber gerade er hat bis in die entfernteste Provinz hinein die Riesenspirale im Kreuz als Attribut.

Die Riesenspirale finden wir bei der ägyptischen Darstellung der Hethiter natürlich nicht, aber das üppige und als lockig charakterisierte Haar ist vorhanden. Die Ägypter unterscheiden zwei Frisuren unter den Hauptvölkern und daneben anders bewaffnete und recht barbarisch bezopfte Hilfsvölker. Unter den Hauptvölkern, die Schulter an Schulter marschieren, tragen die einen längeres, die anderen kürzeres Haar. Sollten das eine die Indogermanen, das andere die Einheimischen sein? Es ist auffällig, daß sich in diesen Darstellungen der nordische Mensch durch nichts sonst herausholen läßt, obwohl doch die Fremdvölker stets so deutlich unterschieden werden. Aber halten wir fest: wir haben einerseits die Naturanlage, die den Kleinasiaten mit dem Kreter verbindet, wir haben andererseits das Haar als Attribut des Göttlichen.

Wie steht es aber hier mit den Sumerern? Wir werden uns am besten wieder an die Helden Gilgamesch und Enkidu halten. Und da finden wir in der Tat die merkwürdige Erscheinung, daß das zweite Attribut, an dem der Held Gilgamesch neben seiner Nacktheit stets kenntlich ist, eine in zwei oder drei Stockwerke getürmte Lockenfrisur ist, mitunter so ungeheuerlich karikiert, daß es aussieht, als trüge er ein chinesisches Tempeldach auf dem Kopf. Enkidu, der die göttliche Hörnerkrone trägt, ist

[16]) Reallex. d. kl. A.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0015


dafür im Profil mit einer gewaltigen Haarfülle ausgestattet. Man hat sich über die Haarfrisur des Gilgamesch gewundert, da doch im Epos nur von Enkidu gesagt ist, ihm wüchsen die Haare wie einem Weibe. Aber an anderer Stelle steht, Gilgamesch hätte die gleichen Haare wie Enkidu. Die Haare gehören also nicht so sehr zu der Tierhaftigkeit des Enkidu, der mit den Tieren lebt und ißt, sondern sind allgemein Zeichen der Heldenhaftigkeit[17]). Denn beide sind göttlicher Natur, so wie beide sterblich sind, Gilgamesch „zwei Drittel Gott, ein Drittel Mensch". Wenn Gilgamesch aus dem Kampf zurückkommt, zieht er sich reine Kleider an und „schüttelt das Haupthaar in seinem Rücken". Hier sehen wir: engste Verbindung von Rock, denn das Kleid ist natürlich ein Rock, und Haar. Es ist wie ein kultischer Akt, dieses Haarschütteln, Reinigen oder Kämmen. Von dem Haar des Enkidu wird gesagt, es sproßt wie Weizen. Damit ist natürlich nicht gemeint, daß das Haar blond ist, sondern es fließt wie ein Getreidefeld im Wind. In der Sündflutdarstellung gibt es einen Regen wie Getreide, das heißt doch wohl einen dichten, wie Getreide rauschenden Regen. Genau so fließend wie ein Getreidefeld oder wie ein dichter Regen ist das Haar des Enkidu. Wo aber gibt es in der Literatur sonst eine solche Betonung göttlichen Haares? Nur noch bei Simson. Aber Simson ist schon durch seinen Löwenkampf dringend verdächtig, genau so altsumerisches Sagengut zu sein wie Noah.

Wir werden uns also nicht wundern, auch auf den Siegeln gelegentlich außerhalb der Gilgamesch-Geschichten solch ungewöhnlichem Haarwuchs zu begegnen, besonders bei Gottheiten[18]). Sehr merkwürdig aber ist die Tatsache, daß neben dem üppigen Haar auch zeitweise völlig kahl rasierte Köpfe als Modeerscheinung auftreten. Dagegen finden wir nie gestutztes Haar und nie die Perücke. Das Rätsel der Kahlköpfe läßt sich nicht leicht lösen. Auch semitischer Einfluß — da sie nicht mittun konnten? — hilft hier nicht. Die Kahlköpfe scheinen älter zu sein als der semitische Zustrom. Wir können daraus nur entnehmen, daß die Einstellung dem Haar gegenüber für unsere Begriffe ungewöhnlich ist, daß hier Vorstellungen mitspielen, die wir nicht nachfühlen können. Denn genau gleichzeitig mit den Kahlköpfen finden wir einen Haarwulst, der sich mit dem kretischen vergleichen läßt, als Männerfrisur. Er ist rund um den Kopf gelegt. Daß der dicke Wulst das letzte gedrehte, zum Teil

[17]) Obwohl gerade diese Tierhaftigkeit letzter Urgrund des Göttlichen und Heldischen ist. Man muß es im Epos selbst nachlesen, um dies ganz zu empfinden. „Mit Fellen ist er bekleidet wie Sumukan, der Gott der Fluren und Herden."

[18]) Abbildungen bei Moortgat, Siegel 79, 81, 110, 113 (besonders deutlich), 144, 145. Bei Weber 74, 79, 406 (unmöglich ein Zopf). Vgl. auch die sog. „Chinesenzöpfe", Moortgat T. 7, merkwürdig steif abstehende Gebilde, die schon eher die Vorstellung Zöpfe erwecken könnten, aber auch enorm langes Haar zur Voraussetzung haben.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0016

gefördert durch die DFG

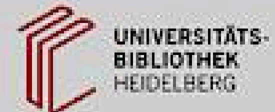
geflochtene Ende des im Nacken sitzenden Schopfes ist, lehrt der Goldhelm des Mes-kalam-dug aus Ur[19]). Auch er hat Löckchen, Nackenschopf und Haarwulst. Aber wieder wie ungriechisch: ein Helm mit Nachbildung des Haars! Die zur Gudea-Zeit von den Königen getragene Mütze mit dickem Wulst, auf dem die Löckchen nachgebildet sind, ist auch eine solche Nachbildung der Frisur. Auch hier wieder ist die Mütze — wie der Fellrock — nicht eigentlich Bekleidung, sondern eine Art Symbol, sicherlich sakraler Natur. Das hat mit der Haarvortäuschung der Perücke wenig zu tun, wie sie der Ägypter aus hygienischen Gründen trägt. Während aber der Ägypter beim Festmahl nie ohne Perücke erscheint, setzt sich der Sumerer ruhig auch kahlhäuptig zum Mahl. Was hätte nun aber wieder der klassische Grieche zu dieser Festtracht gesagt mit langem Zottenrock und kahlem Schädel? Andererseits Schurz, Mantel und Wulstmütze! Oder ganz nackt und wallendes Haar! So wenig wie bei der Nacktheit Bau und Gefüge des Körpers irgendeine Rolle spielen, so wenig bei den Frisuren Bau und Gefüge des Kopfes. Man treibt zwar eine Art Körper- und Haarkult, wie ja das Epos deutlich beweist, die Quellen aber, aus denen diese gewiß nicht fehlende Eitelkeit gespeist wird, das ästhetische Empfinden, ist völlig anderer Natur als das des struktiven Nordländers. Wir müssen diese Dinge in Erinnerung behalten, wenn wir uns dem Formausdruck als solchem zuwenden.

Man hat, da man an die Haarfülle der Sumerer nicht glaubte und durch die Gebräuche der semitischen Völker irregeleitet wurde, selbst die Haare der Geierstele des Königs Eannatum für Perücken gehalten[20]). Als dicke Locken quellen sie bei den Soldaten unter den Helmen hervor. Der König und desgleichen der Gott tragen die ihren mehrfach, ähnlich dem griechischen Krobilos, nur viel dichter aufgebunden, so daß es beim Herabfallen eine erstaunliche Fülle ergeben würde. Aber welcher Soldat setzt sich bei diesem Klima unter dem Helm auch noch eine Perücke auf, noch dazu während der Schlacht? Und von welchem Tier sollen die weichen Haare des Königs stammen, die sich so widerstandslos biegen und aufbinden lassen? Sollen wir dem König oder gar dem Gott, der mit nacktem Oberkörper und Rock, einen Sack mit erschlagenen Feinden in der Hand, so recht als Sinnbild göttlicher Erscheinung dasteht, zumuten, sich Frauenhaare als Ergänzung seiner Toilette auf den Kopf zu binden? Dies wäre wohl ein grobes Mißverständnis.

Wir sehen, daß die Beziehungen zwischen Kreta und Sumer auf dem

[19]) Schäfer-Andrae, S. 408. Desgleichen als eine von den Akkadern übernommene Frisur deutlich S. 497.

[20]) Schäfer-Andrae, S. 490. Curtius I, S. 254.

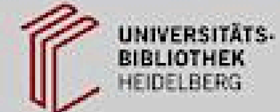

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0017


Umweg über die Hethiter sich festigen lassen, daß Beziehungen bestehen, ohne daß wir Sprache und Körperbildung zu berücksichtigen brauchen, allein auf Grund ihrer Einstellung der Umwelt und dem Göttlichen gegenüber. Trotzdem müssen wir fragen, welche Antwort uns die Rassengeschichte auf die Frage nach diesen Beziehungen erteilt.

Mit einer genauen Kennzeichnung der Rasse, der sowohl Sumerer wie Hethiter, Etrusker und Kreter angehören sollen, stehn wir noch auf sehr schwankem Boden. Zwar — die Urrasse scheint keine Schwierigkeiten zu machen. v. Eickstedt rechnet die Sumerer der mediterranen Rasse zu, die auch Westkleinasien einst besetzt hielt[21]). Das armenoide Element, das sich später in Ostkleinasien hauptsächlich vorfindet, können wir beiseite lassen. Diese Rasse hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit allem, was wir an Darstellungen unserer Völkergruppe besitzen, und sie hat auch nie irgendwelchen nennenswerten Beitrag zu einer kulturellen Blüte geliefert[22]). Nun ist aber der Begriff Mittelmeerrasse zu weitläufig, denn unsere östliche Völkergruppe unterscheidet sich von allen westlichen Völkern des Mittelmeerbeckens so sehr, ist andererseits so fest in sich geschlossen, daß sie bei ihrem dortigen Auftreten durchaus als Fremdkörper wirkt. Es ist auch auffällig, daß wir die charakteristischen, stoßweise einsetzenden, hohen Kulturentfaltungen immer gerade da finden, wo diese Ost-Mediterranen mit den nordischen Völkern zusammenstoßen, während wir bei einer Begegnung von West-Mediterranen und Nordländern keine bemerkenswerten Steigerungen der Lebenshaltung finden. Es muß sich also schon sehr früh unter Zusammenhängen, die wir nicht kennen, eine Völkergruppe gebildet haben, die zwar wohl wirklich einst mediterran, sich so weit spezialisiert hat, daß sie als ein geschlossenes Ganzes, fast als eine neue Rasse wirkt. Das Auffallendste an ihr sind gegenüber den West-Mediterranen die meist ungewöhnlich große, unten breite Nase, die sehr schmalen Lippen und die hohe, etwas fliehende Stirn mit einem nur gering eingesenkten Nasensattel, vermut-

[21]) v. Eickstedt, Rassenkunde und Rassengeschichte, S. 314 u. 434.

[22]) Allerdings scheint das Problem Churri-Mitanni-Subartu dem zu widersprechen. Vgl. A. Moortgat, Die bildnerische Kunst des alten Orient und die Bergvölker, Berlin 1932; A. Götze, Hethiter, Churriter und Assyrer, Oslo 1936: A. Ungnad, Subartu, Berlin 1936. Ich glaube, daß die Konstruktion dieses Riesenzwischenreichs einmal stark zusammenschrumpfen wird. Jedenfalls beweisen die Skulpturen des Tell Halaf in kultureller Beziehung genau das Gegenteil dessen, wozu sie herangezogen werden. Gleichgültig, wann sie entstanden sind, zeigen sie nur, teils vom Sumerischen, teils vom Hethitischen abhängig, die gleiche, etwas unangenehme und provinzielle, wenn auch höchst aufschlußreiche Zwischenstellung wie die Funde in Ugarit. In bezug auf Rassenbestimmung finde ich sie unergiebig wegen der Unselbständigkeit. Und so wird man auch vieles, was Moortgat den Hethitern abgesprochen hat, ihnen wieder zuerteilen müssen.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0018


lich der Ursprung des griechischen Profils. Dazu die gewaltigen, lockigen, wahrscheinlich tiefschwarzen Haare und ein ebenmäßiger kräftiger Körperbau.

Daß diese Völkergruppe sich als Einheit empfand und daß sie von den nordischen Völkern für schön gehalten wurde, nicht nur wegen der Haare, lehrt uns wieder Homer. Wir haben unter den Hilfsvölkern der Troer ein Aufgebot aller der Völker und Stämme zu sehen, deren Herkunft und Rasse wir suchen. Es scheint so, als wäre dieses ganze Ringen um eine Stadt Symbol einer ersten, ursprünglich wahrscheinlich gar nicht kriegerischen Auseinandersetzung zwischen nordischen Indogermanen und unseren West-Mediterranen gewesen. Wir wissen heute, daß Troja im 4. Jahrtausend — also genau gleichzeitig mit der höchsten Kulturblüte im südlichen Mesopotamien — eine bedeutende Zentrale mit gleichfalls hoher Kulturblüte war mit großartigen Befestigungssystemen und entwickelter Plastik, deren Einflußgebiet weit nach Kleinasien hineinreichte. Aber dieses Troja II war bereits eine erste Auseinandersetzung von zwei Kultur- und Rassenkreisen. Es ist also kein Widerspruch der Sage, wenn wir auch dort jene Mischung zweier andersartiger Elemente, in den Hilfsvölkern aber feste Zusammengehörigkeit mit rein kleinasiatischen Stämmen finden. Troja II ist keineswegs mehr eine nordische Burg, sondern eine kleinasiatische Königszentrale.

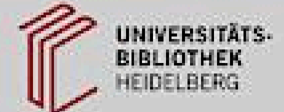
Unter diesen Hilfsvölkern erscheint nun auch Memnon, der Äthiope, der „schönste aller Männer". Es ist nicht anzunehmen, daß ein Negerfürst aus Afrika oder etwa ein südindischer Negrito den bedrängten Troern zu Hilfe eilt, und noch weniger, daß man ihn dann für den schönsten der Feinde erklären würde. Aber Homer weist ja selbst darauf hin, daß diese Äthiopen mit den afrikanischen nicht zu verwechseln seien. Am Anfang der Odyssee heißt es, Poseidon sei zu den fernen Äthiopen gegangen, die, „in zwei Teile geteilt, die äußersten der Menschen seien; diese im Bereich der aufgehenden, jene im Bereich der untergehenden Sonne". Dort — am Ende der Welt — setzt er sich mit ihnen zum Mahle. Da ja aber auch der griechische Gott schwerlich von afrikanischen Negerstämmen Opferspenden wird erwarten können, müssen wir die Äthiopen am anderen „Ende der Welt", in dem für die Griechen äußersten Osten, suchen. Wie weit reicht aber dieser Osten? Fragen wir einmal umgekehrt: Wie weit reicht für die Sumerer der Westen? Wenigstens wie weit ist er für uns erkennbar? Da nun belehrt uns das Gilgamesch-Epos, daß wir Chumbaba im Zedern-Gebirge, das heißt im Amanus, zu suchen haben, und dieses Abenteuer erscheint nicht viel weiter als ein ausgedehnter Ausflug. Es steht keineswegs da, dies sei das äußerste Ende der Welt, sondern die Gefahr, die von dem Ungeheuer


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0019
gefördert durch die DFG

droht, wird nicht als abliegend, sondern als bedrohliche Nähe empfunden. Erwägen wir fernerhin, daß die Hethiter, die um 2000 Anatolien besetzten, eine Keilschriftform verwenden, die wesentlich älter ist als die zur Zeit ihres Erscheinens in Babylon gebräuchliche, die sie also dort vorgefunden haben müssen, so scheint es, daß der Taurus keine Scheidewand war, daß wir also von Troja aus den äußersten Osten beliebig weit hinausrücken können. Die Sage hat nun Memnon, sein Grab, seine Burg und eine von ihm gebaute Straße mit einer gewissen Beharrlichkeit nach Susa verlegt. Susa liegt in Elam, und die Elamiter sind zweifelsohne die nächsten Verwandten der Sumerer. Man wird also auch hier wieder Homer trauen können und den schönen Äthiopen, der durch seine durch das heiße, feuchte Klima bedingte Dunkelhäutigkeit, aber auch durch seine auch von einem nordischen Volk als schön empfundene Leibesgestalt auffiel, ruhig für einen Elamiter oder Sumerer halten können. Aus welchem Grunde aber hätte er von so weit her Priamos und seinen Söhnen zu Hilfe eilen sollen, wenn nicht Völkerzusammenhänge zwischen Kleinasien und Susa bestanden hätten, die als ganz selbstverständlich empfunden wurden? Die mutterrechtlichen Verhältnisse, die bei Homer überall noch durchschauen, im Gilgamesch-Epos noch ganz deutlich sind und auch bei den Hethitern ihre unverwischten Spuren haben, haben sich gerade bei den Elamitern am zähesten gehalten. Daß die Sumerer mit den anderen Völkern zeitlich nicht zusammenpassen, braucht uns weniger beunruhigen. Auf Jahrtausende kommt es der Sage nicht an. Es ist ja auch noch keineswegs geklärt, ob nicht hinter den für die Griechen so realen Amazonen doch die in der griechischen Vorstellungswelt so rätselhaft verschollenen Hethiter irgendwie stecken[23]). Das Epos rafft Erlebnisse aus allen Zeiten. Je später seine endgültige Gestaltung, desto zeitloser rücken die dargestellten Geschehnisse aneinander.

Wollen wir die Einheit einer Rasse aber wirklich fassen, so müssen wir die Quellströme tiefer suchen als im Körperbau. Er ist die oberste Schicht, die labilste und variabelste, die den stärksten Schwankungen unterliegt, nicht nur durch klimatische Veränderungen und fremde Einschüsse. Wesentlich tiefer dringen wir bereits mit dem Körpergefühl. Das ist der Punkt, wo Körperliches und Seelisches sich schneiden. Wir sahen, daß Nacktheit, Kleidung, Frisur von den Sumerern und den späteren Griechen von völlig anderen Standpunkten aus gesehen und be-

[23]) Wenn das Buch von Leonhard, Hethiter und Amazonen, Berlin 1911, auch in den Einzelheiten überholt ist, so bleibt die berechtigte Frage des Verfassers: „Wo sind die Hethiter bei den Griechen?" durchaus bestehen. Das Gedächtnis Homers ist sehr viel weitgreifender und kennt viel Älteres, als daß die Hethiter einfach vergessen werden konnten. Sie lebten ja gleichzeitig mit den griechisch sprechenden Mykenern und kamen mit ihnen in Berührung.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0020
gefördert durch die

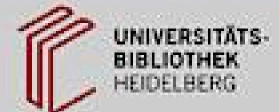

wertet werden. Wie würde es einem Griechen einfallen, einen Toilettengegenstand zum Kultmittelpunkt zu machen, und was weiß der Sumerer, ja noch der Kreter überhaupt von der Gestalt des menschlichen Körpers? Körpergefühl aber ist letzten Endes ein Teil des Raumgefühls und dieses eng verwachsen mit der darstellerischen Äußerung, mit Bilden und Bauen oder — was dasselbe ist — mit den Ausdrucksformen, dem Gesetz, das der schöpferischen Betätigung, die sich keineswegs nur im Kunstwerk äußert, die Richtung weist. Diese Ausdrucksformen sind sehr wenig variabel, das heißt, es gibt nicht viele Möglichkeiten, nicht entfernt so viel wie es Nasen- und Schädelformen gibt. Dafür sind sie nahezu unzerstörbar. Sie lassen sich nicht erwerben und nicht ablegen und wirken bei Rassenmischung mitunter wie ein gärender Sauerteig, gehen aber beim schwächeren Teil meist als Wirkung verloren[24]).

Um nun in einer frühen und gebundenen Kunst die Ausdruckformen, losgelöst von aller Verwobenheit, gleichsam als Formprinzip — trotzdem dies ein innerer Widerspruch ist —, zu bestimmen, wird man am besten mit der Raumvorstellung und mit der Dynamik beginnen. Denn beides läßt sich in diesem Stadium nicht trennen. Man wende nicht ein, daß es doch schwer sein dürfte, in archaischer Kunst Raumelemente zu finden; es ist im Gegenteil das Allereinfachste. Wenn man sich nur von allen modernen Vorstellungen befreit.

Die ägyptische wie die vorderasiatisch-semitische Kunst hat keinerlei Interesse am Raum. Es ist dies eng mit ihrem rein zuständlichen Charakter verknüpft[25]). Um es auf eine leider abgegriffene und daher banal klingende Formel zu bringen: das Sein steht über dem Werden. Ja, das Werden — Werden in der Zeit, Werden im Raum, Werden im Licht, all das gehört zusammen — wird gar nicht zum Problem gemacht. All die genrehaften, ägyptischen Darstellungen aus dem täglichen Leben, die so frisch und natürlich anmuten, sind letzten Endes rein zuständliche Aufzählungen. Sie sind raumlos und gereiht, es fehlt ihnen trotz aller Einzelbewegung die Bewegung als solche. In weit höherem Maße gilt

[24]) Daß die so sehr zum Ornament neigende kretische Kunst bereits einer Rassenmischung ihren eruptiven Charakter verdankt, erfahren wir aus Matz, Frühkretische Siegel, Berlin 1928. Nur daß ich den Bewegungscharakter dieser Ornamente, das Torsionselement, nicht für eine Komponente des einen Beitrags, sondern bereits für die Resultante aus beiden halte. An der räumlichen Verteilung dieses Stils ändert das nichts. Hier ist bereits der polare Wechsel, der später für Europa zwingend ist, deutlich angelegt.

[25]) Die Verschiedenartigkeit ägyptischer und kretischer Formanlage wird von Matz, Kretische Siegel, sehr deutlich herausgearbeitet. Merkwürdig nur, daß er das Sumerische vom später Semitischen nicht trennt. Für die Raumvorstellung vergleiche auch B. Schweitzer, Altkretische Kunst, Antike 1926.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0021


dies aber noch von allen semitisch-babylonischen, assyrischen und auch persischen Darstellungen, selbst wenn es die „bewegteste" Jagdszene ist[26]). Auch hier springt das Tier und schießt der König, aber der Filmstreifen ist abgerissen, er rückt nicht weiter. Nicht in der Zeit, nicht im Raum und nicht im Licht. Die Abschilderung des in der Welt Gegebenen läßt die andere Problemgruppe nicht einmal ahnen.

Greifen wir nun zu den sumerischen Siegeln und vergleichen sie mit hethitischen und kretischen, so sehen wir: über Jahrtausende hin ist ihnen eines gemein, das sie grundsätzlich von der sonstigen vorderasiatischen Welt unterscheidet: ihre Gelöstheit. Hier ist der bloßen Zuständlichkeit die Idee des Unfesten — vom nordischen Standpunkt aus nennt man es „untektonisch" — gegenübergestellt, eine Abneigung, sich zu befestigen, Halt zu suchen, die bei dumpfen und primitiven Darstellungen leicht als Chaos wirkt, bei hohen Geistesschöpfungen aber — ganz gleich auf welchem Gebiet — zu jenem Schwinden und Kommen, zum Steigen und Fallen führt, von der Pflanze hinauf zur Gottheit, wie auf der großen Kultvase aus Uruk-Warka[27]), von höchster Machtentfaltung und Heldentum hinab in die Abgründe des Leidens und Sterbens wie im Gilgamesch-Epos.

Aber kehren wir zu den Siegeln zurück.

Die Gelöstheit, die den Einzelkörper nicht zum Organismus, sein Wesen und Tun nicht zu einem Zustand werden läßt, greift sofort und als erstes hinüber in den Raum. Und nun geschieht das Merkwürdige: je gebundener die Kunst ist, je größer die Schwierigkeiten, desto gewaltsamer und krasser die Lösung. Sie führt notwendig zur Karikatur.

So finden wir auf frühbabylonischen und elamischen Siegeln des vierten und dritten Jahrtausends eine merkwürdige Anordnung von Tieren und Menschen. Sie stehen teilweise auf dem unteren, teilweise auf dem oberen Rand, so daß es aussieht, als ob die auf dem oberen Rand stehenden Figuren mit dem Kopf nach unten hängen. Man könnte nun bei dem Tierfries diese Anordnung aus einem horror vacui oder einem Überwiegen des ornamentalen Interesses über das Figürliche deuten. Bei den menschlichen Darstellungen stößt diese Deutung aber insofern auf Schwierigkeiten, als die zwei jeweilig korrespondierenden Figuren, der Adorant und die Gottheit einer Anbetung, inhaltlich so eng miteinander verknüpft sind, daß sie nicht einfach als ornamentale Reihe aufgefaßt werden können[28]). Ein Stück weiter führt uns hier ein anderes Siegel

[26]) Moortgat, Siegel, findet das Gegenteil. Ich kann dem nicht zustimmen. Die frühbabylonischen Siegel werden wohl stärker von dem sumerischen Volkstum getragen sein, als die späteren neusumerischen.

[27]) Schäfer-Andrae, S. 472.

[28]) Weber 450, 451.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0022


aus dem vierten Jahrtausend, in dem ganz genrehaft erfaßte Tiere in einer Landschaft neben einem Gebäude ihre Füße nicht nur an der unteren und oberen Leiste, sondern auch an den Seitenkanten, so sogar übereck haben[29]). Dadurch wird deutlich, daß hier ein Raumeindruck erzielt werden soll. „Oben“ bedeutet in dieser Darstellung „ganz hinten“ und „seitlich“ bedeutet „etwas weiter hinten“. Es sieht aus, als schaute man von oben her auf die Dinge herab, die nun aber natürlich nicht perspektivisch gezeichnet sind. Aber die Vorstellung „von oben her“ ist falsch. Das Wechseln des Fußpunktes, das dadurch bedingte Herabhängen der Köpfe ist nichts weiter als eine frühe Form des Raumsehens, die wahrscheinlich bereits dem steinzeitlichen Menschen möglich war. Und so stehen auch die Figuren der Anbetung nicht einfach verstürzt nebeneinander, sie sind hintereinander gedacht, sie haben ihre Füße an einer anderen Stelle der Raumtiefe.

All dies nun ist nicht wichtig als besonders origineller Einfall oder als eine irgendwie bedeutende geistige Leistung; wichtig ist für uns nur der Wille zur Raumtiefe, der darin zum Ausdruck kommt. Denn es ist klar: die Ägypter und die semitischen Babylonier konnten nicht anders, als diese Darstellung als verfehlt und überflüssig ablehnen, all diese Versuche mußten im Euphratgebiet wieder verschwinden, bis sie Jahrhunderte später von den Kretern wieder aufgegriffen und fortgeführt wurden.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß ein geistiger Zusammenhang besteht zwischen der altbabylonischen und der kretischen Glyptik, wobei keineswegs irgend ein direkter Einfluß angenommen zu werden braucht. Die sog. Vogelperspektive der kretischen Malerei und Toreutik ist die Nachfolgerin der sumerisch-elamischen Raumlösung. Ein Siegel aus Knossos ist hier besonders lehrreich[30]). Auf der runden Stempelfläche sind zwei steinbockartige Tiere so angeordnet, daß das eine seine Hinterfüße auf dem oberen, die Vorderfüße auf dem unteren Rand hat, das andere die Vorderfüße oben, die Hinterfüße unten. Die Köpfe beider sind nach der Mitte zurückgedreht. Sie begegnen sich in Liebkosung oder Feindschaft. Hier ist von einem Aufrechtstehen bzw. Herabhängen der Tiere keine Rede mehr, denn die vierfüßige Besetzung zeigt deutlich, daß „oben“ und „unten“ für die Tiere als eine Ebene aufgefaßt ist, und daß das eine mit den Vorderfüßen vorn, das andere mit den Vorderfüßen hinten steht, während sie die Köpfe zueinander zurückbiegen. Und so sind auch die vom oberen Rand aus nach unten geklappten Geländeteile und der nach oben zu aufgebogene, im Netz verstrickte Stier der Gold-

[29]) Weber 490. Vgl. auch die ganz locker in den Raum gesetzten Tiere Weber 488, Moortgat 6 und die Landschaftsschilderung in der Jagdszene Weber 515, Moortgat 1.
[30]) Bossert 228 g.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0023
gefördert durch die


becher von Vaphio letztlich keine neue Lösung gegenüber der Raumdarstellung der altsumerischen Siegel, um wieviel vollkommener auch die Darstellung im einzelnen sein mag[31]). Die ägyptischen Kampfdarstellungen aber — etwa die in Medinet Habu — stehen offenbar wie so vieles unter kretischem Einfluß, wirken aber inkonsequent und unbeholfen[32]). Die Philister, die nach hinten zu aus dem Schiff fallen sollen, sind doch wieder durch das Schiff hindurch sichtbar. Die räumliche Vorstellung ist hier ganz primitiv und vermeidet ängstlich alle Überschneidung, wo es sich nicht lediglich um einen bloßen Aufmarsch von Figuren handelt. Wieviel räumlicher und tiefer ist hier der ganz einfache Vorbeimarsch der Bauern auf der Schnittervase von Hagia Triada![33])

Wir müßten hier eigentlich eine Betrachtung über die Architektur einfügen und den Unterschied herausholen, nicht den stets beobachteten zwischen kretisch und mykenisch, sondern den in unseren Zusammenhang gehörigen zwischen ägyptisch-assyrisch auf der einen und zwischen kretisch-hethitisch auf der anderen Seite. Aber wir können die Dinge mehr an der Wurzel fassen und statt den komplexen, aus verschiedenen Bedürfnissen abzuleitenden Baudenkmälern ein Symbol heranziehen, das ohne jeden Zweck und Nutzen nur durch sich selbst spricht und aus sich selbst entstanden ist: der Tanzplatz der Kreter, das Labyrinth[34]).

Um zu erfahren, daß das Labyrinth ein Tanzplatz und kein Gebäude in Form eines Irrgartens ist, dazu brauchen wir wieder nur unser kulturgeschichtliches Lexikon, Homer, aufschlagen. Bei der Schilderung des Achilleusschildes heißt es Σ 590:

ἐν δε χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις
τῷ ἴκελον, οἷόν ποτ᾽ ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκεσεν καλλιπλοκάμῳ ᾽Αριάδνῃ.[35])

Hier ist die Beziehung zur Ariadnesage ganz deutlich, aber von irgendwelchem Irrgarten ist nicht die Rede, nur von dem Tanzplatz, den Daidalos der Ariadne mit den schönen Haarflechten in Knossos errichtet habe. Dieses „Errichten" und die Abbildung des *χορός* auf dem Achilleusschild wird man sich als Steinsetzung oder eine sonstige Geländemarkierung denken können. Dies stimmt vorzüglich mit all dem überein, was uns als Labyrinth tatsächlich überliefert ist. Denn bekannt sind uns aus

---

31) Bossert 44 f.

32) Bossert 292.

33) Bossert 150 f.

34) Vgl. Bethe, Rheinisches Museum LXV.

35) Die Schilderung des eigentlichen Tanzes ist dann völlig griechisch und hat nichts mehr mit dem Labyrinth zu tun. Erst drehen sie sich im Kreise wie die Töpferscheibe — doch wohl als geschlossene Kreisfigur zu denken — dann schreiten sie in Reihen gegeneinander: *ἄλλοτε δ᾽αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν.*


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0024


Münzen, Zeichnungen, Kritzeleien lediglich Grundrisse; diese aber, ganz gleich ob quadratisch oder rund, in völlig übereinstimmender, durchaus nicht einfacher Linienführung und Steinsetzungen mit dem auffälligen Namen „Truiaburgen“[36]), die über den ganzen Norden Europas hinweg bis nach Island verbreitet sind. Diese Grundrisse sind Windungen eines einzigen Gangs, der ins Innere und auf dem gleichen Weg wieder hinausführt, auf dem man sich aber nicht verlaufen kann. Die Vorstellung des Irregehens wird wohl durch die Bekanntschaft mit den verwirrend und unübersichtlich angelegten kretischen Palästen mitsamt der Figur des Minosstieres in die Sage hineingeflossen sein. Anders ist das Nebeneinander der Vorstellungen — einmal Paläste mit Höfen und 3000 Zimmern, das andere Mal die einfache, sich stets gleichbleibende Grundrißzeichnung — nicht zu verstehen. Auch die Tatsache, daß in römischer Zeit noch das „Truiaspiel“, das Schreiten einer Menschenkette auf verschlungenen Wegen, bezeugt ist, beweist deutlich, daß es niemals ein Gebäude oder ein Heiligtum mit Namen Labyrinth gegeben haben kann, sondern lediglich einen mit Platten oder, wie im Norden, mit niedrigen Steinsetzungen markierten Tanzplatz. Selbst Plutarch läßt in seiner Theseusgeschichte noch deutlich die alte Bedeutung des Labyrinthes als Tanzplatz durchschimmern. Er erzählt, wie Theseus nach seiner Flucht aus dem Labyrinth auf Delos mit den geretteten Kindern einen Reigentanz aufgeführt habe, der noch zu seiner Zeit — also im 1. Jh. n. Chr. — dort üblich gewesen sei, und zwar als eine „Nachbildung der Hin- und Herwege des Labyrinthes“, bestehend in einer „bald vorwärts, bald rückwärts laufenden Ringelbewegung“[37]). Wir werden sehen, daß man das Labyrinth gar nicht besser schildern kann.

Und so wird auch das Labyrinth im Grabmal des Porsenna, des Etruskerkönigs, nichts anderes als ein Fußbodenmosaik, schwerlich ein Irrgarten gewesen sein. Wäre nämlich das Labyrinth überdeckt, das schwierige und nie abgeänderte Zu- und Voneinander der Windungen nicht überschaubar, so wäre die ganze Sache sinnlos[38]). Auch hier ist die griechische Sage wieder eine nachträgliche Erklärung für eine Sache, die nicht mehr verstanden wurde. Denn wenn auch die Griechen ihre Tanzplätze mit festen Markierungen der Figuren hatten, so muß ihnen

[36]) Auch auf einer etruskischen Vase aus Tragliatella ist das Labyrinth Truia genannt.

[37]) Thes. 21.

[38]) Dabei wußte man noch im 5. Jahrhundert, daß das Labyrinth unbedeckt war. Vgl. Reall. d. kl. Altertums „Labyrinth“. Am aufschlußreichsten Dio Chrysosthemos or. 80 p.: *ἡ Κνωσίων εἱρκτὴ καὶ τὸ τοῦ λαβυρίνθου σκολιόν* Die Bezeichnung „Gehege“ spricht eher für einen Hof als für ein Gebäude. Man kann sich das mit *καὶ* angeschlossene „Gewinde“ des Labyrinths gut in dem Hof vorstellen.



http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0025

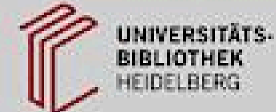


der kretische und etruskische Tanz derart wesensfremd gewesen sein, daß man sich das Urbild dieses wirren Menschenknäuels nur als Irrgarten vorstellen konnte und ihn so — nicht ganz mit Unrecht — mit den kretischen Palästen in Beziehung brachte.

Schauen wir uns diesen Grundriß nun an, so könnte man bei einem flüchtigen Hinschauen meinen, das Labyrinth sei ein Ornament[39]. Aber nichts ist falscher als das. Denn zum Ornament fehlt ihm alles: die Symmetrie, die Bezogenheit der Teile aufeinander, die Gestalt. Das Labyrinth ist nur verständlich, wenn man es sich auf die Beine gestellt vorstellt, besetzt mit schreitenden Menschen, so wie wir die umgeklappten, sumerischen Adorantenfiguren erst auf die Beine stellen mußten, um hinter ihr Geheimnis zu kommen. Die Lösung ist auch die gleiche: das Labyrinth ist eine Bewegung im Raum. Es ist keine Figur, auch keine Tanzfigur, es ist das Erlebnis des Raumes.

Stellt man sich dieses Labyrinth nämlich getanzt vor, so ist der Eindruck höchst auffallend und ungewöhnlich. Ein einzelner Punkt, ein Tanzender etwa, den man sich merken würde, wandert, im Kreis oder Viereck gehend, zugleich zuerst von innen nach außen, dann von außen nach innen, dann wieder von innen nach außen, wieder von außen nach innen, bis endlich, im Zentrum angelangt, sich das Spiel noch einmal wiederholt. Es findet ein Wogen im Raum statt, zugleich und durcheinander von vorn nach hinten und umgekehrt, sowie von rechts nach links und umgekehrt. Dies aber, ohne daß sich irgendwie Figuren bildeten, ohne ein Gegenübertreten von Parteien wie beim griechischen Tanz, ohne ein Besetzen von Punkten und ohne ein Ziel. Man kann sich gut vorstellen, daß diese Form des Tanzes dem formstrengen Indogermanen fremdartig und verwirrend vorkam. Aber nur von ihm und nur vom Tanz aus läßt sich die Erklärung des Irrewerdens im Labyrinth verstehen, der Ariadnefaden, nach dem der Kreter sicherlich gar nicht gesucht hat, da für ihn das Vor und Zurück, das Hinten und Vorn, eben das Raumerlebnis ursprünglicher und auslösender Tanztrieb war, nicht das Figurenzeichnen. Wir müssen uns die Zuschauer dieser Tänze ein wenig, aber keineswegs stark erhöht vorstellen, und da bieten sich von selbst die flachen, breiten Stufenzugänge zu einem sonst in keiner Weise ausgezeichneten oder zentral gelegenen Platz als Tribünen an, wie wir sie zum Beispiel in Phaistos so auffällig finden und für die man nie eine rechte Erklärung hatte. Man will den Tanzplatz nur so weit überschauen, daß man die Tiefenwirkung erfassen kann. Um Figuren zu erkennen,

[39]) Die Griechen haben das Labyrinth auch stets als Ornament, als Mäander wiedergegeben. Auf den frühen Vasenbildern ist das Labyrinth des Minos als eine Art Turm dargestellt, dem außen ein Mäanderband als Attribut aufgeklebt ist.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0026


müßte die Tribüne viel steiler sein. Aber vielleicht gibt es noch einen anderen Grund, daß die Tribüne nicht steiler sein darf.

Wir werden annehmen können, daß bei diesem kultischen Tanz das Doppelbeil entweder in der Mitte stand oder vorangetragen wurde[40]). Kultischer Tanz um den Kultbau mit heiligen Bäumen und Doppeläxten ist auf kretischen Siegeln häufig. Aber merkwürdig ist, daß bei einem dieser Tänze die eine Frau ihren Rock abgeworfen hat und im Schurz tanzt[41]). Daß dem Rock eine besondere Bedeutung zukommt, lehren uns viele dieser kleinen Kunstwerke. Auf dem einen finden wir neben einer Frau in Gebetshaltung zwei Röcke auf- bzw. hintereinandergelegt[42]). Man sieht deutlich die herabhängenden Schnüre. Ein anderes Mal wird ein solcher Rock mit einer Geste gehalten, als solle er auf den Kultbau gesetzt werden[43]). Am auffallendsten aber ist eine Frau im Schurz, die auf dem einen Arm einen Rock, doch wohl den ihren, trägt, im anderen aber das Doppelbeil mit seinem Ständer. Sie schreitet mit diesen Gegenständen bewegten Schrittes nach links aus dem Bild heraus, meines Erachtens zum Tanz des Labyrinths[44]).

Erinnern wir uns, daß wir bei den Hethitern einen Altar fanden, dessen Unterteil die genaue Nachbildung eines Falbelrockes bildete, so wundern wir uns nicht, den Rock als Mittelpunkt des Kultes auch bei den Kretern zu finden. Daß der Rock aber gerade beim kultischen Tanz eine Rolle spielt, dafür gibt es eine andere, sehr merkwürdige Parallele.

In einem altbabylonischen Schöpfungsepos finden wir die Schilderung eines Gastmahls, das von dem Wirt zu dem Zweck inszeniert wurde, um Marduk, den Stadtgott von Babylon, zum Herrscher der Götter zu machen. Diese Schilderung ist breit und ausführlich, und es geht unter den hohen Herrschaften nicht anders zu wie auf der Erde:

> Die großen Götter alle, welche die Welt lenken,
> traten ein, hin vor Anschar, füllten den Saal,
> küßten einander, standen zusammen,
> unterhielten sich, setzten sich zum Mahle.
> Sie aßen Brot, mischten Wein.
> Der süße Trank berauschte ihren Sinn.
> Beim Trinken des Getränks wurden sie voll im Leibe,
> sie wurden ganz trunken, ihr Herz ging hoch.
> Marduk, ihrem Helfer, übertrugen sie die Weltleitung.

---

[40]) „Labrys" ist ein kleinasiatisches, aus dem Karischen bekanntes Wort für Doppelaxt.

[41]) Oder ist es ein Mann? Bossert 399 f.

[42]) Bossert 397 d.

[43]) Bossert 397 a.

[44]) Bossert 397 b.

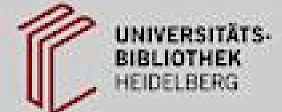

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0027


Damit ist die Entscheidung gefallen. Marduk ist erwählt. Sie setzen ihn auf den Herrschersitz und übergeben ihm als Zeichen seiner Macht Stab und Ring. Welcher Art dieser Ring ist, haben wir oben gesehen. Aber der Ring allein tut es nicht, der Rock muß auch dabei sein.

Sie stellten hin in ihren Kreis ein Kleid,
zu Marduk, ihrem Erstgeborenen, sprachen sie:
„Deine Stellung, o Herr, soll sein vor der der Götter.
Wenn du zu vernichten und zu schaffen befiehlst, soll es geschehen.
Dein Befehl soll vernichten das Kleid,
befiehlst du: „Werde wieder“, sei unversehrt das Kleid.“
Er befahl mit seinem Munde — verschwunden war das Kleid,
Er befahl ihm wieder — das Kleid war da.

Man hat diesen Hokuspokus immer wörtlich genommen. Aber wir müssen diese Übersetzung erst einmal richtig verdolmetschen und uns die Situation klarmachen. Wir befinden uns auf einem Gastmahl. Es handelt sich nicht um eine Kraftprobe des neuen Herrschers, sondern um ein Recht. Sie sagen nicht: „Zeige, was du kannst“, sondern „Du darfst. Dir steht es zu. Du bist der Festordner, du darfst kommandieren. Wenn du sagst: „Rock“ — denn es ist natürlich ein steifer Rock, der da steht. Kleider stehen nicht! — „Rock, verschwinde!“ so wird er verschwinden. Wenn du sagst: „Rock, sei wieder da!“ so wird er wieder da sein. Da wir dich nun einmal zu unserem Befehlshaber gemacht haben, steht es dir auch zu, bei unseren Festfreuden zu kommandieren, nämlich — beim Tanz.“

Die sumerischen und altbabylonischen Herren tragen — wie wir dies so hübsch auf dem Mosaik aus Ur sehen — beim Gelage alle den langen Rock. Und sie alle tanzen gern, keineswegs nur die jungen. Dafür zeugt noch die merkwürdige Bemerkung in einem assyrischen Text: „Die Alten tanzen, während die Jungen musizieren.“ Es gehörte also eine gewisse Würde dazu, um tanzen zu dürfen. Und nun stelle man sich diesen Altherrentanz um den aufgestellten Rock einmal vor. Natürlich: bei einer Bewegung des Reigens hinten herum, ist der Rock zu sehen, aber bei der Schlangenbewegung vorn ist er verdeckt. Der Festordner — in diesem Fall Marduk — dirigiert: „Vorne herum, hinten herum. Rock verschwinde, Rock sei da.“ Das kommt uns sehr drollig vor. Aber ist die kretische Dame, die sich ihren Rock auszieht und nun mit dem höchsten Kultheiligtum im Arm in der Unterkleidung dasteht, weniger drollig? Und wie fremdartig ist der Rock als Altar und der Taillenring samt Schnüren als Herrschersymbol? Wenn wir aber so urteilen, sehen wir die Sache von einem verkehrten Ende an. Es sind gar keine Kleidungsstücke, die man etwa anbetet, wie das „goldene Kalb“, als ein Idol. Rock und Ring sind — ich scheue mich fast zu sagen — „Symbole“ für das


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0028
gefördert durch die


Erlebnis der Natur, wie es sich in Enkidu verkörpert, der Tanz ist das Erlebnis des Raumes. Aber Natur und Raum sind hier eine Einheit. Dieser Tanz ist völlig anders als alles, was wir gewohnt sind. Er schwindet und kommt, er stirbt und wird wie der Rock, wie die Natur, wie der Raum. Wollten wir diese Dinge aus der ganzen Tiefe heraus verstehen, so müßten wir das ganze Gigamesch-Epos hierhersetzen. Werden, Verschwinden, Sterben! Wie sagt Gilgamesch?

„Wie sollte ich nicht einem Wanderer ferner Wege gleichen? Wie sollte ich nicht weit hinweg über die Steppe forteilen?... Enkidu, mein Freund, ist wie der Lehm des Landes geworden! Werde nicht auch ich wie er mich niederlegen müssen und nicht wieder aufstehen in alle Ewigkeit?"

Das Sterben des Horus und das Sterben des Baldur sind Jahreszeitenmythen, streng gegliederter Ablauf des ewig Gleichen. Wie ganz anders dieses planlose Rennen und Irren des einen Sterblichen aus Todesangst und persönlichem Erlebnis heraus! Und das Aufregendste: er findet das Kraut des Lebens. Aber wie gewonnen, so zerronnen. Beim Baden in einem Wassertümpel legt er es beiseite, und da kommt eine Schlange und frißt es auf.

Wir sagten, daß eine Aufhebung der Zuständlichkeit neben einer Bewegung in der Zeit und einer im Raum auch eine Bewegung im Licht mit sich bringt. Auch hier wieder ist es deutlich, daß es sowohl für den Ägypter wie für den semitischen Vorderasiaten Licht und Schatten als Problem und Aufgabe nicht gibt.

Wenn der Ägypter Menschen darstellt, so geraten sie ihm wahrscheinlich sehr ähnlich. Das heißt, sie sind so gestaltet wie sie heute sind, aber auch wie sie gestern waren und morgen sein werden. Oder wie sie heute, gestern und morgen zu sein haben. Nehmen wir aber die einzige Großplastik der sumerischen Frühzeit, die wir haben — erhalten ist nur der Kopf, ein Frauenantlitz —, so sprechen schon die Riesenaugen gegen eine auch nur gewollte oder vorgetäuschte Ähnlichkeit[45]). Dennoch ist dieser Kopf nicht karikiert, aber er ist völlig anders als alles, was wir Jahrtausende lang bei den anderen Völkern sehen. Es gibt nur eine einzige Parallele: die hethitische Sphinx vom Yerkapu, einem monumentalen Tor der Hauptstadt Chattugaš, das einzige uns erhaltene Kunstwerk der Hethiter von größtem künstlerischem Ausmaß[46]).

Die hethitische Sphinx lacht, der sumerische Kopf ist eher traurig. Oder täuschen wir uns? Man meint, wenn wir nur den Kopf drehen, so wäre alles anders. Dieser spielende Ausdruck um den Mund, dieses

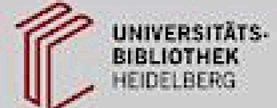
[45]) Schäfer-Andrae, T. XXVI.
[46]) Curtius I, S. 225.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0029
gefördert durch die


Kommen und Schwinden, dieses so gar nicht Form-, sondern nur Ausdrucksein ist im zweiten Jahrtausend noch genau so unerhört und einzigartig, wie es im vierten war. Wir finden in der ganzen ägyptischen Plastik nicht den leisesten Ansatz, Lachen oder irgendeinen Ausdruck darzustellen. Aber auch hier handelt es sich gar nicht so sehr darum, etwa Grimassen — denn solche wären es bei den eingesetzten Augen und Augenbrauen vielleicht geworden — zu schneiden; der Ausdruck ist so unmerklich, so selbstverständlich, so ganz aufgelöst in Licht und Schatten, daß es eben wahrscheinlich nur dieses ist, was den Eindruck hervorruft, als lache die eine und sei die andere traurig. Wieder ist es das Schwinden und Werden, das Gelöstsein und sich nicht Festlegen-Wollen.

Von hier aus fällt ein Licht auf die eigenartige Plastik der Gudea-Zeit, diese späte Renaissance des Sumerischen gegenüber dem Akkadischen. Es sind in der Hauptsache Würfelfiguren, wie wir sie auch von den Ägyptern kennen[47]). Bei einem Vergleich fällt sofort auf, daß die ägyptischen so viel besser ausgerichtet, so viel geschlossener und klarer sind als die sumerischen, die jenen gegenüber wie eine formlose Masse wirken, an der nur an einzelnen Stellen sich Leben verdichtet, so in den wunderbaren, niemals je überbotenen, beseelten Händen und im Gesicht, das mit seinen riesigen, eingesetzten Augen und der vorspringenden Nase nur Ausdruck und Leben, erst in zweiter Linie auch Form ist. Wie kommt es nun aber, daß die Sumerer mit gleichgültigster Vernachlässigung der menschlichen Figur, die ihnen doch als nackter Körper durchaus geläufig war, zu dieser Form greifen, die sich zwar aus der ägyptischen, aber doch keineswegs aus der sumerischen Kunst entwickeln läßt? Das Rätsel löst sich, sobald wir auf die Füße schauen. Dem Ägypter sind die Füße nur in dem Maße interessant, als sie in den Kubus sich einbegreifen lassen, der Sumerer aber scheut sich nicht, an der Vorderseite des Rockes eine tiefe Höhle auszugraben, eine Höhle, in der nun die Füße wie eine Gottheit im Tempel hell hervorleuchten. Durch diese tiefe Aushöhlung wird ein verwirrender und überraschender Schatten erzeugt, der die Füße umspielt und genau so unwirklich macht wie die aus der unbelebten Masse als Einzelheit hervortretenden Hände und die bunten riesigen Augen in dem ungegliederten Gesicht. Es sind eben keine Kuben mehr wie in Ägypten, es ist die ungeschlachte Masse schlechthin, aus der zarteste, beseelteste Hände aufsteigen, andächtig zur Schau ausgebreitet wie die nackten Füße, zugleich aber isoliert und ungeschützt nur im Spiel des Augenblicks Wirklichkeit geworden, so als sollte binnen Kurzem die formlose Masse darum herum wieder über ihnen zusammenschlagen. Bedarf es hier einer Erklärung? Kann man dies überhaupt

[47]) Curtius I, S. 244—46; Schäfer-Andrae, S. 504 f.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0030


erklären? Es gibt Tiefen der Seele, in denen alles zusammenfällt, aus denen aber auch alles aufsteigt: Form und Geist als untrennbare Einheit.

Das Ungeschlachte, der fußfreie, oft grotesk häßliche Rock, die Wulstfrisur, wechselnd mit dem kahlen Schädel, die übertriebene Wiedergabe von Nase und Augen, daneben ein fast zarter Mund, beseelte Hände und eine völlige Freiheit der Bewegung im Raum und im Licht, können wir sie anders deuten oder erahnen als von Erlebnissen der späteren europäischen Kunst her, aus all dem, was in barocken Zeiten wiederkehrt, um so ungebrochener und reiner, je tiefer wir in den Jahrhunderten hinaufsteigen?

Wir sagten, daß die kretische Kunst bereits einer Synthese zwischen nordisch und mediterran entspringt, während bei den Hethitern die Strömungen in der Hauptsache nebeneinander verlaufen[48]). Aus dem Gärungsprozeß der kretischen Kunst ergeben sich gerade für Raum, Licht und Ausdruck solch ungewöhnliche Leistungen, wie sie bei einem bloßen Nebeneinander der Völker kaum denkbar wären. Denn die Schnittervase von Hagia Triada mit dem lärmenden, gröhlenden, lachenden Zug, der singend nach Hause zieht, ist auch für Kreta eine ungewöhnliche und erstaunliche Leistung[49]). Wieviel Jahrhunderte mußten erst vergehen, ehe eine ähnliche Darstellung auch nur möglich war! Die ägyptische Kunst hat erst ganz spät, in Abhängigkeit von Griechenland, den Versuch gemacht, Ausdruck darzustellen, aber selbst dann ist es über den bloßen Ansatz kaum je hinausgekommen. Wir finden zwar dort vielfältiges Musizieren, aber die Hände bleiben unbewegt, die Münder geschlossen. Dagegen ist das 7. Jahrhundert in Griechenland und Homer ein neuer solcher Vulkanausbruch, desgleichen die frührömische Kunst der republikanischen Zeit in dem so ausdrucksstarken Porträt. Es brauchen nicht nur Pelasger und Etrusker gewesen zu sein, die diese plötzlichen Durchbrüche der mediterranen Veranlagung hervorgerufen haben, wenn sie auch wesentlich daran beteiligt sind. Denn es hat Strömungen von Südosten nach Nordwesten gegeben, von denen wir kaum mehr als eine blasse Ahnung haben, wie die Wanderung des kretischen Labyrinthes als Truiaburg über ganz Europa bis nach Island hinauf. Ohne diese Vorarbeit wäre Europa als Gesamtbild vielleicht kaum möglich gewesen, so sehr auch die Verschmelzung zwischen beiden Rassen im kretisch durchsetzten Griechentum und im etruskisch beeinflußten Römertum jene zwei starken Pfeiler einließ, die das Gebäude der Kunst Europas hauptsächlich tragen sollten.

[48]) Über die Kreter als Komponente des Europäischen gerade in Bezug auf den Raum vgl. B. Schweitzer, a. a. O.

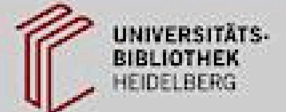
[49]) Bossert, S. 159/160.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0031
gefördert durch die


B. Die nordische Komponente

Wir haben bisher die nordische Komponente als bekannt vorausgesetzt, und ich glaube, wir können uns hier auch ganz kurz fassen. Die Bildfeindlichkeit des nordischen Menschen, der jede Tier- oder Menschendarstellung sofort in das Bandgeschlinge seiner Ornamente zwingt, ist zu bekannt, um breiter darauf einzugehen. Auch die starke Tektonik, mit der die geometrische Vase in das Chaos eines laxen Kulturuntergangs schöpferisch gestaltend eingreift und nun mit plötzlicher Wucht jene strengen Fügungen der Dipylonvasen hinstellt, ist allgemein bekannt. Wesentlich aber ist es, immer wieder darauf hinzuweisen, wie wenig Homer in diese geometrische Welt paßt, welche ungeheure Reaktion das gesamte 7. Jahrhundert der geometrischen Kunst entgegenstemmt, so, als wäre das altmediterrane Element plötzlich wieder aus einem Märchenschlaf erwacht.

Hört aber Griechenland im 7. Jahrhundert auf, nordisch zu sein? Keineswegs. Homer hat mit den Sumerern, ja selbst den Kretern so wenig mehr gemein, wie Thorwaldson mit einem germanischen Bandornament. Es bilden sich hier gleichsam zwei Synthesen, die phidiasisch-raphaelische, die die Natur und den Menschen struktiv erschaut, und die rembrandtische, die die Natur vom Raumerlebnis, vom All her, unstruktiv als Auflösung in Zeit und Licht wiedergibt. Während aber bei den Sumerern noch alles zerfließt, schwindet oder sich verdichtet, tritt in Kreta zum erstenmal und seither in jeder barocken Kunst die Erscheinung des Zentralen auf, das Herausschleudern und Wiedereinfangen. In Kreta freilich lediglich im Ornament, in dem sich am stärksten der nordische Einfluß bemerkbar machen konnte. Hier haben wir jene Wirbel, die ja stets ein Zentrum voraussetzen und die weder nordisch noch mediterran sind. Wie in der Klassik der Mensch bzw. die Natur tektonisiert wird, so wird hier das Zerfließen und Schwinden angesogen und aufgefangen. Das Ornament behält im Wirbel zwar seine Bewegung, aber man spürt eine stets mitwirkende Beziehung auf das Zentrum hin. Diesem Gesetz des Wirbels, des Kreisens aus der Mitte her, folgt der Bau der homerischen Epen, folgt noch jeder Höllensturz des Rubens, ja die Farb- und Formführung des „stillsten" Rembrandtbildes. In beiden Polen haben wir somit als Neues ein Moment der Spannung. Sie ist die eigentliche Triebfeder des Griechentums, wodurch sich seine Plastik sofort von der ursprünglich überlegenen, ägyptischen entfernt. Dem nordischen Orament, das auch in den kompliziertesten Aufwickelungen in sich zurückläuft, fehlt es; genau so, wie das sumerische Rollsiegel, die sumerische Großplastik und auch das Epos spannungslos ist. Vielleicht empfindet man es als merkwürdig, daß die Verschmelzung der beiden Aus-


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0032


drucksformen zwei Synthesen ergibt, die in polarem Wechsel sich ablösen, und nicht nur eine einzige. Aber welcher Art sollte diese eine Synthese sein?

Fassen wir zusammen, so müssen wir sagen: das, was wir Ausdrucksform nennen, ist ein seelisches Element, das im Körpergefühl wurzelt, aber stärker ist als die Körperstruktur, stärker als die Sprache, stärker als der Mythos und die Gesellschaftsgliederung. Diese Ausdrucksform ist unverwüstbar, so lange Erben der Rasse vorhanden sind. Daß aber aus zwei gleichstarken Strömen ein Rhythmus, ein polarer Wechsel entsteht, ist wohl ein einmaliges Schicksal Europas, ein Schicksal, das nur zu oft zu Verwicklungen und Mißdeutungen, ja zu tragischen Konflikten geführt hat. Es gibt in keinem uns bekannten Kulturkreis eine derartige Spannweite wie die zwischen Shakespeare und Goethe oder zwischen Raffael und Monet. Und doch läßt sich die einmal gewordene Polarität keineswegs etwa wieder in sumerisch-nordisch aufspalten. Trotzdem beides darin enthalten ist. Denn jenes innerhalb des Weltganzen so rätselhafte Feuerwerk der europäischen Kunst entzündet sich immer wieder in diesem Gegensatz und ist ohne ihn undenkbar. Es gäbe kein Griechenland und keinen Homer, wenn nicht vordem die Pelasger in diesen Gebieten gesessen hätten; aber auch das kretische Element wäre ohne die griechisch sprechenden Völker allmählig verlöscht, so wie die sumerische Kunst verlöscht ist. Gerade die Entzündlichkeit, das Aufbrennen am anderen, das ist europäisch. Diese Phönixnatur sichert ihm die gleiche Erhaltung, die die anderen Kulturen gerade in dem Festhalten am gleichen finden. Wir würden allmählig ausbluten, wenn wir uns nur auf eine Seite, etwa die klassische, festlegen wollten, so wie die anderen Kulturen untergegangen sind in dem Augenblick, wo sie fremde starke Wesensart zu der ihren machen wollten.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0033
gefördert durch die


Rilkes Welthaltung in den „Duineser Elegien"

Grundsätzliches zur Frage der wissenschaftlichen Interpretation

Von

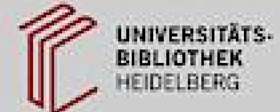
Helmut Wocke

I.

Während des ersten Weltkrieges hörte Rilke in München den letzten der drei Vorträge, die Alfred Schuler über das „Wesen der ewigen Stadt" hielt. „Stellen Sie sich vor", schrieb der Dichter am 10. Juni 1915 an die Fürstin von Thurn und Taxis-Hohenlohe, „daß ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht in das alte Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlich Seienden, das Toten-Reich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte"[1]). Was ihn an der Persönlichkeit des Redners fesselte, war dies: daß er in ihr das Geheimnis, das unergründliche, „als Dasein" gegeben sah, als ein wirklich Vorhandenes. Und weiterhin dies: daß Schulers Darlegungen sich auf ein Ganzes hin bewegten, auf das Ganze, auf die untrennbare, im Wesen des Seins und der Natur begründete Einheit. Später bekannte Rilke brieflich: „In den Sonetten an Orpheus steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja wer weiß, ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt; ich selbst habe diese Gedichte ... erst jetzt, im Vorlesen, nach und nach begreifen und genau weitergeben gelernt[2])".

Rilke war eine weltoffene, in diesem Offensein freilich gefährdete Natur. Offen für das Leben in seiner Unbegrenztheit, für die rhythmischen Ströme und Strömungen im All, für die im All webenden, waltenden, einenden und zerstörenden Kräfte, die Mitte suchend und ihr zugewandt, im Augenblick das Ewige ahnend. Er ging — der sich entscheidende, der eigentliche Rilke, der er in dem „Malte" wurde und seit dem „Malte" ist — er ging den Weg bis hin zu den Urmächten, in einem Zurück, das zugleich ein Vorwärts war oder werden sollte, zum

[1]) Briefe aus den Jahren 1914—1921, S. 44.
[2]) Briefe aus Muzot (9.—11. Tausend), S. 207 f.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0034
gefördert durch die DFG


Letzten entschlossen, wissend, daß er das Äußerste wage. Urschauer erschüttern oft den Leser der Werke aus jenen Jahren und der gleichzeitigen Briefe. Das Urtümliche wird nicht selten in ihnen Wort. Das Urtümliche, das „vor“ dem Logischen, dem durch Denken Ergründbaren liegt. Das die ursprünglichen Kräfte in sich birgt, die noch unbezähmt durch menschlichen Willen ihr Wesen treiben. Man muß bis auf Äschylos zurückgehen, um in dichterischer Schau in ihrem Ursein jene Gewalten zu spüren, die den Sterblichen bedrohen und ihm Schicksal werden, freilich auch — bezwungen — den Weg ins Menschliche ebnen, in die Bezirke, da unser Tun auf sein Eigentlichstes bezogen bleibt und sich nicht vermessen in Gebiete hinauswagt, die ihm verwehrt bleiben sollen. Wir denken an Hölderlin, an Nietzsche. An Hölderlin, der an einem Wendepunkt unserer Geschichte die Gesamtkultur des Abendlandes noch einmal in sich aufnahm, die Antike und das Christentum zu einer Einheit verbinden wollte, sie in seinem Bewußtsein umfaßte, eine ungeheure Last damit auf sich ladend — heimfindend zu den Göttern, wohl wissend um deren „Untreue“, die das Ich des Menschen nicht anerkennt. An Hölderlin, der nach einem Schicksalstage, „von Apollo geschlagen“, auch der „Mittelbarkeit“ in mannigfachen Aussprüchen seine Ehrerbietung erwies — von der Natur schließlich geborgen im Schutze der Krankheit. In Hölderlin offenbarte sich aufs neue griechisches Urwesen. Zudem wurzelte er, von den Ahnen her, im Christentum. Er rang mit dem „Einzigen“, den er wiederum als „Einzigen“ nicht anerkennen konnte. Nietzsche blieb — als Anti-Christ — ein heimlicher Christ, gerade in seinen maßlosen Ausfällen, in der Schärfe und Unerbittlichkeit seines Kampfes. Wie Hölderlin endete er im Dunkel des Wahnsinns. Rilke aber ging heil am Geiste aus dem Streit hervor. Doch scheint es, als habe sein Körper zuletzt den Gehorsam verweigert, als hätte er sich den ungeheuren seelischen Wandlungen nicht fügen wollen oder können. Die Krankheit, an der Rilke starb, hing gewiß mit den Umformungen zusammen, die sein heimlichstes Wesen in den Jahren seit dem „Malte“ erfahren hatte. Ob nicht die „Duineser Elegien“ auf Kosten eines lebenswichtigen Organs erwachsen seien, das ist, wie Hans Carossa in „Führung und Geleit“ sagt, eine Frage, die seinen ärztlichen Sinn manchmal beschäftige. Das Rilke-Archiv in Weimar bewahrt ein Bildnis des Dichters aus später Zeit: das Antlitz wie von innen her durchfurcht und die untilgbaren Spuren furchtbarster Erschütterungen verratend, als hätten ihn die Urmächte bis in die letzten Gründe seines seelisch-geistigen Seins aufgewühlt... Den Weg, den zu gehen ihm auferlegt ward, halten seine Dichtungen, seine Briefe fest. Er schritt durch schwer vorstellbare Qualen, in seinen Zweifeln oft an den Rand der Verzweiflung getrieben, im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0035
gefördert durch die

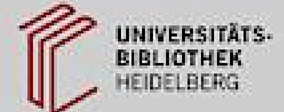

Schmerz wohl aufstöhnend, doch ihn nicht abwehrend, sondern ihn ganz in sich aufnehmend, bis ins Körperliche hinein und zugleich bis ins Seelische, bis in jene Schichten, da er uns übersteigt und nur noch als Stille spürbar wird. So ward sich Rilke immer aufs neue der Gegensätzlichkeiten in unserem Wesen bewußt, von Fernstem zu Fernstem gestoßen. Er lebte nicht hinweg über seine Leiden, er arbeitete sie auf. Die Fülle der Erfahrungen, der Eindrücke, der Einsichten, die er im Wort gestaltet hatte, allmählich nun wahrhaft in sein Eigenstes umsetzend, so zugleich den „Malte" als Lebender, als Mensch bestehend. Aus dem Dunkel fand er ins Lichte, ins Ganze, in die Einheit, ins Offene. Seine Werke zeigen es, nicht zum wenigsten das letzte Gedicht, „Nicht Geist, nicht Inbrunst wollen wir entbehren", geschrieben am 10. August 1926, wenige Monate vor seinem Tode.

> Im Schlafe selbst noch bleiben sie die Wächter:
> aus Traum und Sein, aus Schluchzen und Gelächter
> fügt sich ein Sinn... Und überwältigt sie's,
> und stürzen sie ins Knien vor Tod und Leben,
> so ist der Welt ein neues Maß gegeben
> mit diesem rechten Winkel ihres Knies[3]).

II.

Wie Rilke in einem Briefe an die Gräfin Sizzo sagt, war er von dem Bestreben geleitet, „überall unsere alten Verdrängungen zu korrigieren, die uns die Geheimnisse entrückt und nach und nach entfremdet haben, aus denen wir unendlich aus dem Vollen leben könnten"[4]). Auf das Ganze des Seins ist sein Blick gerichtet. Wir aber spalten es, indem wir dem Hier ein Drüben entgegensetzen. Unser Sehnen wird so aus dem Leben hinausgeführt, an den Rand des Lebens, Gott wird ein Gegenüber, der Tod ein uns Feindliches. Immer mehr entfernte sich (nach eigenem Geständnis) der Dichter von christlichen Vorstellungen, immer mehr kam für ihn das christliche Erlebnis außer Betracht. Auch den Begriff der Erbsünde lehnte er ab. „Die Anschauung, sündig zu sein und des Loskaufs zu bedürfen als Voraussetzung zu Gott, widersteht immer mehr einem Herzen, das die Erde begriffen hat. Nicht die Sündhaftigkeit und der Irrtum im Irdischen, im Gegenteil, seine reine Natur wird zum wesentlichen Bewußtsein, die Sünde ist gewiß der wunderbarste Umweg zu Gott — — —, aber warum sollten die auf Wanderschaft gehen, die ihn nie verlassen haben?[5])" „Das Hiesige recht in die Hand nehmen", wie es im „Brief des jungen Arbeiters" heißt, „herzlich

[3]) Ausgewählte Werke 1, 366.
[4]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 112.
[5]) Briefe aus Muzot, S. 196.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0036


liebevoll, erstaunend, als unser, vorläufig, Einziges: das ist zugleich, es gewöhnlich zu sagen, die große Gebrauchsanweisung Gottes“[6]). Das Hiesige: nicht als das Irdisch-Hinschwindende, sondern in seiner Vergänglichkeit als das Unendliche. Und den Tod in die Einheit des Lebens einbeziehen ... den Tod, den wir — voreingenommen, wie wir gegen ihn sind — zu entstellen uns gewöhnt haben. Und doch ist er nach Rilke „ein Freund, unser tiefster, vielleicht der einzige, durch unser Verhalten und Schwanken niemals, niemals beirrbarer Freund ... und das, versteht sich, nicht in jenem sentimental-romantischen Sinn der Lebensabsage, des Lebens-Gegenteils, sondern unser Freund, gerade dann, wenn wir dem Hiersein, dem Wirken, der Natur, der Liebe ... am leidenschaftlichsten, am erschüttertsten zustimmen. Das Leben sagt immer zugleich: Ja und Nein. Er, der Tod ... ist der eigentliche Ja-Sager. Er sagt nur: Ja. Vor der Ewigkeit[7]).“ Nicht, daß sich der Dichter der Grausamkeit des Lebens verschlossen hätte, niemals und in keiner Weise. Aber er floh sie nicht. Er stellte sich ihr, in einem endgültigen Entschlusse, und nahm damit auch „die unsäglichen Vollmächte unseres Daseins“ in Besitz[8]). Als „Sinn und Begriff“ der „Duineser Elegien“ und der „Sonette an Orpheus“ bezeichnete er: „die Identität von Furchtbarkeit und Seeligkeit zu erweisen, dieser zwei Gesichter an demselben göttlichen Haupte, ja dieses einen einzigen Gesichts, das sich nur so oder so darstellt, je nach der Entfernung aus der, oder der Verfassung, in der wir es wahrnehmen[9]).“ Nach einem weiteren brieflichen Zeugnis liegt es jedoch „im Wesen dieser Gedichte, in ihrer Kondensierung und Verkürzung (darin, wie sie häufig lyrische Summen nennen, statt die Posten anzureihen, die zum Ergebnis nötig waren), daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man ‚Verstehen‘ nennt, allgemein erfaßt zu werden[10])“. Damit ist dem Deutenden der Weg gewiesen. Er hätte die „Posten“ aufzuzeigen, die schließlich die „lyrischen Summen“ ergeben. Mit anderen Worten: er müßte (auf Grund der Werke und der Briefe, gedruckter wie ungedruckter) den inneren Wandlungen Rilkes von 1910 bis 1926 nachgehen[11]). Die sprachlichen Prägungen, die Wortvorstellungen erforderten in ihrer Sonderart eine Würdigung. Darzulegen wäre, wie sie aus der Unmittelbarkeit des

---

[6]) Ausgewählte Werke 2, 298.

[7]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 109 f.

[8]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 112.

[9]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 112.

[10]) Briefe aus Muzot, S. 230.

[11]) Verwiesen sei hier auf die Arbeiten von Dieter Bassermann, die — fern allem Nur-Literarischen — ins Gültige führen. Vgl. auch Germanisch-Romanische Monatsschrift, 29. Jahrg. (1941), S. 165 und 167.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0037
gefördert durch die

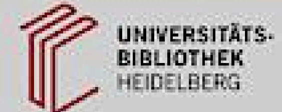

Seins geboren sind, ohne den Umweg über das denkende Wollen, das willentliche Denken... Wie sie im Urtümlichen wurzeln, in einem Leben voll Not und Bedrängnis, das der Dichter lauter und aufrichtig bewältigte... das sich ihm gab, da er sich nicht mehr wehrte, da er den Gesetzen vertraute und den unsichtbaren Vorgängen, die doch sind. Eine Schilderung des Welterlebens Rilkes hätte überdies zu zeigen, wie ihm „das Frühere" nicht mehr gehörte, wohl auch „noch nicht das Nächste" — wie er dieses jedoch leidend erahnte, ahnend erlitt und wie er sich ihm zugleich verpflichtet fühlte. Freilich: das Wesen der Werke, ihr Gehalt, das was in ihnen sich vollzieht, würde sich weniger dem „Verstehen" als der „Eingebung des Gleichgerichteten" erschließen, der auch fähig wäre, „das Wort ‚Tod' ohne Negation zu lesen". Denn: „Wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins"[12]).

III.

„Eine Interpretation der zweiten, achten und neunten Duineser Elegie" bietet Romano Guardini in dem Buche „Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins" (Schriften für die geistige Überlieferung, Hg. von Ernesto Grassi, Vierte Schrift. Verlag Helmut Küpper, Berlin 1941). Mit Recht betont der Verfasser, daß die Elegien in Wahrheit zusammengehören. Äußere, gewiß durch die Zeitläufte bedingte Umstände nötigen ihn zu dieser Teilveröffentlichung. Sie läßt aber seine Art zu arbeiten und seine Stellung zum Werk und zur Welt des Dichters bereits deutlich erkennen.

Sie gibt sich als eine wissenschaftliche Arbeit, sicher in der Haltung und Darstellung. Sie verrät eine ausgezeichnete dialektische Schulung und auch in der sprachlichen Fassung eine hohe geistige Kultur. Was heißt „interpretieren?" Guardini beantwortet die Frage in einem Sinne, der den Leser aufhorchen läßt und zugleich höchste Erwartungen weckt. Interpretieren: „das heißt, in die Schule eines anderen Geistes zu gehen. Nicht ihn einzuordnen, sondern zu lernen; nicht ihn zu beurteilen, sondern sich für etwas noch nicht Gewußtes offen zu machen; nicht ihn unter den Maßstab des eigenen Wesens zu stellen, sondern bereit zu sein, über die eigenen Grenzen hinausgeführt zu werden" (S. 23 f.). Die Sätze hätten das Recht, beispielhafte Geltung zu beanspruchen. Der Verfasser betont (S. 27), daß seine „Interpretation von voraufgehenden Arbeiten unabhängig" sei. Kenntnis der einschlägigen, wenigstens der wichtig-

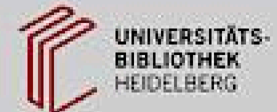
[12]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 109.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0038


sten, der wesentlichen Literatur brauchte gewiß noch nicht „Abhängigkeit“ zu bedeuten. Denn die Wissenschaft stützt sich ja oft auf frühere Untersuchungen und Ergebnisse, weiterbauend in die Tiefe, in die Höhe. Eine Erklärung der „Duineser Elegien“ hätte freilich die genaue Entstehungszeit der einzelnen Gesänge zu berücksichtigen, wie sie z. B. Ernst Zinn in den Ausgewählten Werken 1, 373 oder (genauer noch) Eudo C. Mason im Anhang seines Buches „Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke“ (Weimar 1939) verzeichnet: sie ruhen keineswegs auf dem gleichen Seinsgrunde, sondern wurzeln in ganz verschiedenen Lebensvorgängen und Seelenschichten — sie geben gleichsam die Wegstrecken an, die Rilke zurücklegen mußte, bis er ins Offene fand, in den reinen Raum. Sie wollen auch nicht, wie Guardini (S. 16) meint, „Kunde von Offenbarung kommenden Heils“ bringen. Man denke an die Zeilen: „Ich werf es allen modernen Religionen vor, daß sie ihren Gläubigen Tröstungen und Beschönigungen des Todes geliefert haben, statt ihnen Mittel ins Gemüt zu geben, sich mit ihm zu vertragen und zu verständigen. Mit ihm, mit seiner völligen, unmaskierten Grausamkeit[13]).“ Oder es sei erinnert an die Worte: „Wehe denen, die getröstet sind, so ähnlich notiert die mutige Marie Lenéru in ihrem merkwürdigen ‚Journal‘, und hier wäre ja auch Trost eine der vielen Ablenkungen, eine Zerstreuung, also im Tiefsten ein Leichtsinniges und Unfruchtbares. — Selbst die Zeit ‚tröstet‘ ja nicht, wie man oberflächlich sagt...[14])“ Liegt in solchen Äußerungen die Botschaft eines „Heils“? Liegt in ihnen nicht vielmehr die zur Pflicht erhobene, die verpflichtende Bereitschaft, auch das härteste Schicksal zu bejahen — es aufzunehmen in sich, in die Tiefe des Herzens?...

Aber halten wir uns an die Grundsätze, die Guardini für eine Interpretation aufgestellt hat und denen wir warm zustimmen. Da werden in dem Abschnitt über die zweite Elegie die Engel Rilkes gemessen an den „Boten des Lebendigen Gottes“ (S. 29). Da fühlt der Verfasser in einzelnen Versen (wie in der „Anklage der achten Elegie“) den „Nachklang der Lehre vom Sündenfall“ (S. 49). Da heißt es weiterhin: „Diese Engel sind wirklich die Götter einer im letzten Sinne von Gott abgelösten Welt. In den Elegien wird Gott wohl genannt; nimmt man die Stellen aber zusammen und versteht sie aus der großen Linie der Rilkeschen Dichtungen überhaupt, dann sieht man, daß der Lebendige Gott der Offenbarung verschwunden ist“ (S. 57). Zur Deutung der achten Elegie werden, wie Guardini selbst zugesteht (S. 65), „christliche Elemente eingesetzt“. Wohl erwähnt er Rilkes Worte: „Wenn man den Fehler begeht,

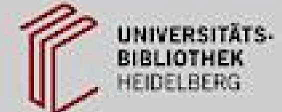
[13]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 108.
[14]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 106.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0039


katholische Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien und Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor[15])." Guardini kennt die Briefstelle, er gibt sie auch in einer Anmerkung (S. 65) wieder, bemerkt jedoch: „Diese Gedanken sind — ebenso wie manche der wesentlichsten Gedanken Nietzsches und vor ihm Hölderlins — nicht aus ihrer eigenen Mitte, sondern nur aus ihrem Verhältnis zu christlichen Lehren zu verstehen. Sie sind keine Ur-, sondern Epiphänomene und leben von dem, wogegen sie sich stellen" (S. 65f.). Für Nietzsche mögen diese Behauptungen, zum Teil wenigstens, zutreffen. Für Hölderlin in dieser überspitzten Form gewiß nicht. Denn für ihn ward das Hellas-Erlebnis ausschlaggebend und richtungweisend auch für seine Stellung zum Christentum. Und Rilke? Er hat die jahrhundertealten Überlieferungen und Anschauungen wirklich überwunden, obwohl er sie von den Ahnen her in sich trug. Er wehrte sich nicht mehr gegen sie (wie noch Nietzsche). Er ließ sie hinter sich, er hatte den Mut und die Kraft dazu. Er begann bei dem Urtümlichen, bei dem vor aller Erfahrung Liegenden, demütig lauschend — horchend auf den Gott, den kommenden, an den er glaubte. Immer wieder trägt Guardini, von seinem katholischen Bewußtsein aus, christliche Vorstellungen an die Elegien heran. Man darf billigerweise fragen: Wie vereint er diese (von ihm selbst zugestandene) Tatsache mit der Versicherung der Notwendigkeit, mit dem „Bedürfnis, in die Schule der Großen zu gehen" (S. 24)? Vielleicht aber gehört für ihn Rilke nicht zu den „Großen"? Und es wäre begreiflich, daß für ihn durch die Persönlichkeit Christi und die Lehre der Kirche unverrückbare Maßstäbe festgelegt sind. Hatte er sich aber nicht (S. 23f.) bereit erklärt, sich sogar „über die eigenen Grenzen" hinausführen zu lassen? Doch sehen wir weiter zu...

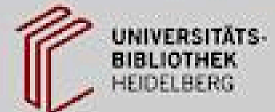
„Eine neue Deutung des Daseins muß sich bewähren, und sie wird es, wenn sie sich selbst ernst nimmt, an der schwersten Stelle zu vollbringen suchen", heißt es auf S. 17. Guardini fährt fort: „Für Rilke scheint das Schwerste der Tod zu sein... Wo die neunte Elegie, wohl der Gipfel der ganzen Reihe, sich zum entscheidenden Schritt verdichtet und spricht: ‚Erde, du liebe, ich will... / Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her' — verbindet sich mit dem Ja zur Ausschließlichkeit der Erde die Annahme des Todes. Wie ernst dieser Wille ist, zeigt sich darin, daß die Bejahung zur Zärtlichkeit wird. Wer den Anspruch erhebt, mit existentieller Macht zu sprechen: ‚Erde, du liebe, ich will', muß den gleichen Herzenston auch auf den Tod richten. Wer sich der Erde in einer Weise zuwendet, als sei sie die geliebteste Frau, muß auch den

[15]) Briefe aus Muzot, S. 376.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0040


Tod in diese Zärtlichkeit aufnehmen. So heißt es denn nicht nur: ‚immer warst du im Recht‘, auch wenn du Schwerstes auferlegtest, ja wenn du sterben machtest, sondern: ‚dein heiliger Einfall / ist der vertrauliche Tod‘. Der Tod gewinnt den Charakter einer holden Laune des geliebten Wesens — die aber deshalb, weil dieses Wesen das Ein-und-Alles, der Erbe Gottes ist, zum heiligen Geheimnis wird. Nun ist der Tod etwas Nahes, Warmes, Zärtliches, eine ‚Vertraulichkeit der Erde‘.“ Wir führen die Stelle so ausführlich an, weil sie für die Beurteilung der Schrift Guardinis und für seine Art der Interpretation entscheidend ist. „Erde, du liebe, ich will...“ — die Worte sind voll tiefen Ernstes, ohne „Zärtlichkeit“, dem tiefen Ernst der Lebenshaltung Rilkes entsprechend, wie er sich auch in seinen Briefen zeigt und in der Tat seines Lebens und seines Sterbens. Gelöbnis, Bereitschaft — Gelöbnis zur Bereitschaft. Der Tod sollte Rilke etwas „Warmes, Zärtliches“ gewesen sein? Der „vertrauliche“ Tod. Hier hält sich Guardini nur an den äußeren Klang des Wortes, ohne hinreichende Kenntnis der Werke und der Briefe des Dichters. Rilkes Frömmigkeit nehme den Charakter der „Zärtlichkeit“ an (S. 148) und ziehe auch den Tod in die „Innigkeit“? Ist dies die „dem Gegenstand entsprechende Auslegung“, ohne die nach Guardinis eigenen Worten (S. 25) der Text der „Duineser Elegien“ „überhaupt nicht verstanden werden kann“? Zur Erklärung des Wortes „vertraulich“ (vertraulicher Tod) sei an die briefliche Äußerung erinnert: „Das Leben selbst — und wir kennen nichts außer ihm — ist es nicht furchtbar? Aber so wie wir seine Furchtbarkeit zugeben (nicht als Widersacher, denn wie vermöchten wir ihr gewachsen zu sein?), sondern irgendwie in einem Vertrauen, daß eben diese Furchtbarkeit ein ganz Unsriges sei, nur ein, vor der Hand, für unsere lernenden Herzen noch zu Großes, zu Weites, zu Unumfaßliches..., so wie wir, meine ich, seine schrecklichste Furchtbarkeit bejahen, auf die Gefahr hin, an ihr (d. h. an unserem Zuviel!) zugrunde zu gehen — erschließt sich uns eine Ahnung des Seeligsten, das um diesen Preis unser ist[16]).“ „Irgendwie in einem Vertrauen...“ Gewiß ist für Rilke (auch für ihn) der Tod das Schwerste gewesen. Er hat sich dem Tode gestellt — mit demselben Ernste, mit derselben Unerbittlichkeit wie dem Leben. Ohne jegliche Vorbehalte und Vorwände. Ohne dem Ernste, der Wirklichkeit der Schwere, die der Tod und das Sterben sind, auszuweichen oder diesen Ernst zu beschönigen durch Dialektik und Spekulation. Er hat zugleich dem, was ihm als Menschen auferlegt und bestimmt war, vertraut, so sehr, daß er auch Vertrauen zum Tode faßte, den er unmittelbar ins Leben einbezog (als zum Leben, zum Ganzen des Lebens gehörig), und dieses Ver-

[16]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 112.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0041
gefördert durch die


trauen (auch) zum Tode machte ihm den Tod vertraut. Und der Tod war (wurde) ihm der „heilige Einfall“ der Erde. Es sei auch an den Schluß der vierten Elegie erinnert: „den Tod, / den ganzen Tod, noch vor dem Leben so / sanft zu enthalten und nicht bös zu sein, / ist unbeschreiblich“. Dieses „Unbeschreibliche“ „leistete“ Rilke wirklich: er war nicht „böse“. Sein Sterben, sein bewußtes Sterben in Schmerzensqualen zeigt es...

Durch ein arges Mißverstehen wird so ein Entscheidendes in der Lebenshaltung Rilkes seines eigentlichsten Wesens völlig entkleidet. Doch damit nicht genug. Weiter sagt Guardini: „Wir wissen nicht, wieweit Rilke selbst mit dem Wort wirklich Ernst gemacht hat; jedenfalls sprechen die Worte der Elegie sehr rein den Charakter aus, den die große Entscheidung für ihn hatte. Während Nietzsche ihr die Form eines mythischen und zugleich skeptischen Heroismus gibt, versucht Rilke die Überwindung, indem er das Schwerste in die Form zärtlicher Innigkeit zu verwandeln sucht“ (S. 19). Nicht bekannt ist also Guardini das wichtige Buch von J. R. von Salis, Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre (Frauenfeld, Leipzig 1936; zweite Auflage 1938), das über die letzten Wochen des Dichters ausführlich berichtet. Danach steht fest, daß Rilke seinen Überzeugungen treu gestorben ist. Daß er sich nicht verschlossen hat vor dem, was ihm bevorstand. Wie es ja auch das Schreiben an Rudolf Kassner vom 15. Dezember 1926 zeigt, in dem er „trüb erstaunt“ von seiner Lage erzählt, „die nicht die vorübergehendste sein wird“. Die Grausamkeit des Todes hatte er stets betont, freilich auch hervorgehoben: „Ich will nicht sagen, daß man den Tod lieben soll; aber man soll das Leben so großmütig, so ohne Rechnen und Auswählen lieben, daß man unwillkürlich ihn (des Lebens abgekehrte Hälfte), immerfort miteinbezieht, ihn mitliebt — was ja auch tatsächlich in den großen Bewegungen der Liebe, die unaufhaltsam sind und unabgrenzbar, jedesmal geschieht[17].“ Von entsetzlichen Schmerzen gepeinigt, bekannte er der Freundin, die während der Krankheit um ihn war: „Vergessen Sie nie, Liebe, das Leben ist eine Herrlichkeit!“ Das Leben eine Herrlichkeit — trotz seiner Furchtbarkeit, in seiner Furchtbarkeit. Das Leben ein Ganzes, und in dieser Ganzheit von äußersten Gegensätzen beherrscht. Bewußt wollte Rilke sterben. Betäubende Mittel, die seinen Verstand hätten trüben können, verbat er sich. Er gestattete nicht den Beistand eines Priesters. Er verzichtete auf jegliche Tröstung. Zurückgezogen in sich verbrachte er die letzten Wochen, nur wenige Menschen um sich duldend: den Arzt, die Krankenschwester, die Freundin, die zu seiner Pflege herbeigeeilt war. Sich sammelnd zum Letzten, zum Äußersten... Sein

[17]) Insel-Almanach auf das Jahr 1937, S. 109.

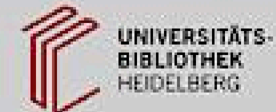

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0042
gefördert durch die


Wesen ging ganz in seinem Dasein auf, Wesen und Sein erfüllten sich ineinander, durch einander. Im Sterben ward Rilke ganz eins. Nichts widerrufend, seine Überzeugung vielmehr bestätigend durch die Art seines Sterbens. Die Zeugnisse derer, die zuletzt um ihn waren, verbürgen es. Nochmals sei es gesagt: das Buch von Salis gibt ausführlich darüber Bescheid. Und diese Auskunft ist ja wesentlich für die Beurteilung Rilkes. „Die Worte der Elegie“ sprechen in der Tat „sehr rein den Charakter aus, den die große Entscheidung für ihn hatte“ (S. 19) — freilich nicht in dem Sinne, den Guardini ihnen unterlegt. Ein Verfahren, wie er es übt, erinnert an die Art der Interpretation, die er der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nachsagt: „Jene Zeit... hat die Gedanken der Vergangenheit, besonders der Großen, mit einer Überheblichkeit behandelt, die in Erstaunen setzt. Oft hat man das Gefühl, daß sie überhaupt nicht bereit war, zu hören, was der Redende sagte, sondern ihm von vornherein vorschrieb, was er gesagt und gemeint haben mußte“ (S. 24).

Immer wieder „deutet“ Guardini die Duineser Elegien vom katholisch-dogmatischen Standpunkt aus. Er schließt mit den Worten: „Die schwerste Tat, vollzogen in der einsamsten Stunde, und umhüllt mit dem Grauen: der Augenblick, in dem der Mensch auf allen Glauben an einen in sich wirklichen Gott, an ein in Gottes Vorbehaltenheit begründetes ewiges Leben, an einen Ziel- und Stützpunkt über dem irdischen Dasein verzichtet und einverstanden ist, daß es nichts, schlechterdings nichts gebe als die Zeit und die Erde...“ ... „Nichts als die Zeit und die Erde“ gibt es für Rilke? Wieder verwechselt Guardini das „nur noch Endliche“ mit dem in seiner Mannigfaltigkeit Ewigen, Unerschöpflichen im Irdischen. Und wie heißt es in den „Sonetten an Orpheus“ (II. 24)?

> Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen,
> die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.
> Aber sie sind die Unsterblichen. Sehet, wir dürfen
> jenen erhorchen, der uns am Ende erhört.

An die von ihm (S. 23 f.) aufgestellten Grundsätze hält sich Guardini nirgends in seinem Buche, dieses wurzelt durchaus in den Anschauungen des kirchlich-katholischen Glaubens und Denkens. Die vorliegenden Untersuchungen und Berichtigungen dagegen ergeben sich aus einer rein und unbedingt wissenschaftlichen Haltung — sie wollen zudem ein Bekenntnis sein zur Wahrheit des Unwiderrufbar-Tatsächlichen.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0043


Das Formgesetz der Elegie

Von

Eduard Castle

Friedrich Beißner lehnt es in seiner „Geschichte der deutschen Elegie“ (Grundriß der germanischen Philologie 14, Berlin 1941) von vornherein ab, eine Begriffsbestimmung der Elegie zu geben, ja er geht so weit, die bestimmtgeformte Elegie (das Gedicht im elegischen Versmaß) nicht einmal von beliebig geformten Gedichten, die eine elegische Stimmung zum Ausdruck bringen, zu unterscheiden.

Für meine Untersuchung kommen ausschließlich jene Gedichte in Betracht, die Goethe als „Elegien“ bezeichnet und mit denen er Muster geschaffen hat, denen Schiller und Dichter der folgenden Geschlechter nacheiferten.

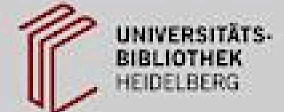
Wenn Goethe in der Elegie „Hermann und Dorothea“ erklärt, „daß einst Properz ihn begeistert“, so weist er selbst auf das römische Vorbild hin, dem er gefolgt ist. Daß die Römer die Gattung der erotischen Elegie von den hellenistischen Dichtern Kallimachos und Philetas übernommen hatten, war ihm aus Properz, Ovid, Quintilian geläufig, und worauf es in diesen kleinen Gedichten ankam, hatte er bei Ovid gelesen (Am. I, 15):

„Battiades (i. e. Callimachus) semper toto cantabitur orbe:
Quamvis ingenio non valet, arte valet.“

Beißner hätte sich also doch fragen sollen, worin die ars, das Formgesetz, der Elegie besteht.

Ein Blick in jede illustrierte Geschichte der griechischen Kunst zeigt uns zwei Möglichkeiten der erzählenden Komposition: das fortlaufende Band wie im Parthenonfries oder die streng symmetrische Aufgliederung wie in den Giebelgruppen des Athenatempels zu Ägina oder des Zeustempels zu Olympia.

Noch stärker wird die Aufgliederung betont, wenn man die Wand in Parallelogramme oder Bogenfelder einteilt; wenn man bei der Rückwand der Skene symmetrisch um ein Mittelfeld Seitenfelder anordnet;


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0044


wenn man bei den Triumphbogen zwischen zwei niedrigere, durch die Flügel gebrochene Durchgänge ein doppeltbreites höheres Haupttor stellt (Tiberiusbogen in Orange, Konstantinsbogen in Rom).

Formgesetz für die alexandrinische Elegie ist Lagerung des Stoffes um eine Mittelachse und die Aufgliederung in symmetrisch angeordnete Felder. Das Gedicht besitzt demnach einen Kern, der von mehreren Hüllen umschlossen ist, oder anders gefaßt: es bietet ein Mittelbild, das von mehreren Rahmen eingefaßt ist. Die Rahmenstücke können als selbständige Größen behandelt oder zueinander in feste Proportionen gebracht werden. Als die höhere Kunst sieht man es an, den entsprechenden Stücken des Rahmens genau die gleiche Zahl von Versen zu geben. Noch verwickelter wird der Aufbau, wenn ein Gedicht zwei Systeme dieser Art verbindet und zueinander abstimmt.

Es seien einige bezeichnende Beispiele in einer systematischen Reihe gebracht.

A. Einfaches System.

I. Symmetrieachse, mehrfache Seitenflügel (Rahmen) ohne feste Proportion.

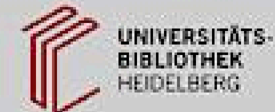
1. Doppelrahmen.

a) Theokrit XVII. Lob des Ptolemäus II. Philadelphus.

Die Vermutung, daß dieses Gedicht von Kallimachos stamme, ist nicht von der Hand zu weisen, weil sich Theokrit gewöhnlich der Form des fortlaufenden Bandes (wie Homer und die Epiker) bedient. Es ist auch keine Elegie in elegischen Distichen, sondern ein Encomium in Hexametern.

Trotzdem stelle ich es hieher als ein gutes klassisches Beispiel für ein Doppelrahmengedicht.

a	1—12	1—6	Gleich den Heroen	12
		7—12	ist Ptolemäus ein Preislied zu singen.	
			Der Vater	
b	13—33	13—19	Ptolemäus Lagi sitzt im Olymp neben Alexander,	45
	21	20—27	ihr gemeinsamer Stammvater ist Herakles,	
		28—33	der dem einen seinen Bogen, dem anderen seine Keule reicht.	
			Die Mutter	
	34—57	34—42	Berenike, in Liebe Ptolemäus verbunden,	
	24	43—52	von Kypris der Vergötterung zugeführt,	
		53—57	hat — wie Deipyle den Diomed, Thetis den Achill — den Ptolemäus geboren.	


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0045


			Geburt	
c	58—76	58—65	Auf Kos gebiert Berenike den Ptolemäus,	19
		66—70	dem die Insel Segen und Auftrag erteilt,	
		71—76	der von Zeus bestätigt wird.	
			Das Reich des Ptolemäus	
b'	77—105 (29)	77—85	erstreckt sich über Ägypten	49
		86—92	und seine Nebenländer,	
		93—105	wird gehalten von seiner Kriegsmacht.	
			Die Guttaten des Ptolemäus	
	106—125 (20)	106—111	bestehen in Vergabungen an Götter und politische Freunde,	
		112—120	an Dichter,	
		120—125	in Tempelbauten für Vater und Mutter.	
a'	126—137		Ptolemäus und seine Schwester-Gemahlin gleichen Zeus und Hera.	12

Die Mitte des 137 Verse zählenden Gedichtes bildet der heilige Auftrag der Geburtsinsel Kos Vers 66—70:

„Glücklicher Knabe, werde geboren, erweise mir aber so große Ehre, wie Phöbus Apollon das mit dem blauen Stirnband umwundene Delos geehrt hat; mit derselben Ehre mögest Du den triopischen Hügel ausstatten, [indem Du den anwohnenden Doriern die gleiche Ehre zuteilst,] wie Herrscher Apollo auch Rhenaia liebend gepflegt hat," d. h. dem König wird die fromme Pflege der Nachbarheiligtümer von Kos und dem triopischen Vorgebirge aufgetragen, analog der Doppelverehrung von Delos und seiner Nachbar(Toten-)insel Rhenaia.

Der von Ahrens und Hartung für einen Einschub erklärte Vers 69 ist tatsächlich verdächtig, weil er den kunstvollen Parallelismus des Kolon stört:

„Ὄλβιε κοῦρε γένοιο, τίοις δέ με τόσσον, ὅσον περ
Δᾶλον ἐτίμασεν κυανάμπυκα Φοῖβος Ἀπόλλων·
ἐν δὲ μιᾷ τιμᾷ Τρίοπος καταθεῖο κολώνᾳ,
69 *[ἶσον Δωριέεσσι νέμων γέρας ἐγγὺς ἐοῦσιν,]*
ὅσσον καὶ Ῥήναιαν ἄναξ ἐφίλησεν Ἀπόλλων."

In der überlieferten Gestalt ist das Gedicht also folgendermaßen zu gliedern:

12 // 21 24 // 8 / 5 (4) / 6 // 29 20 // 12
(21 + 24 = 45; 29 + 20 = 49)

Es scheint dem Dichter darauf angekommen zu sein, die Mitte einzuhalten, die äußeren Rahmenstücke gleich zu machen, jedoch in dem


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0046
gefördert durch die


inneren Rahmen dem Lob des Herrschers ein etwas größeres Gewicht zu geben als dem Lob seiner Eltern.

b) Platen, Im Theater von Taormina. Elegie als Zueignung.

a	1—10	Landschaftsbild	10
b	11—16	Erste Blüte des deutschen Gesanges	6
c	17—24	Längere Pause wie in Hellas	8
b'	25—32	Zweite Blüte des deutschen Gesanges	8
a'	33—42	Auf dem alten Kulturboden Siziliens greift Platen nach dem deutschen Lorbeer.	10

Die Mittelachse des 42 Zeilen umfassenden Gedichtes bildet ein Distichon V. 21/22:

„[Edlere Völker umwehn Stürme der Wiedergeburt],
Denen sie dann neukräftig entwachsen in doppelter Schönheit:
Selig der Morgen, an dem wieder, o Kunst, du erwachst!"

Um diese Achse legen sich je 20 Zeilen, doch besteht zwischen den einzelnen Rahmenstücken keine feste Proportion.

2. Dreifacher Rahmen.

a) Goethe, Der neue Pausias und sein Blumenmädchen.

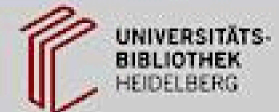
Goethe bedient sich nach dem Vorbild des Theokrit der Dialogform. Die Liebenden werden aus der Gegenwart in die Vergangenheit geführt — durch die Erinnerung an erstes Finden, Entschwinden, Wiederfinden — und zurück in die Gegenwart (dem aufmerksamen Leser kann der bezeichnende Wechsel des Präsens mit dem Präteritum und dann wieder mit dem Präsens nicht entgehn). Auf die 67 Wechselreden entfallen überwiegend Disticha, bis der schnellere Herzschlag im Moment des Wiederfindens durch Stichomythien zum Ausdruck kommt.

Durch die Mittelachse zerfallen die 128 Zeilen in 32 + 32 Disticha. Das erregende Moment (der Streit zwischen dem Liebhaber und dem rohen Timanth) liegt in den Disticha 32, 33 (V. 63—66).

Es ergibt sich die folgende Gliederung:

Gegenwart.

a	1—18	Die Liebende windet einen Kranz		18
b	19—30	Sie reicht dem Geliebten Kranz und Kuß	12	20
	31—38	Der Liebende kann den Kranz nicht festhalten, weil er kein Maler ist	8	
c	39—48	Selbst der Dichter vermag nicht festzuhalten die Sprache der Liebe (den Kuß),	10	16
	49—54	nur Verliebten ist die Sprache des Kusses und der Liebe geschenkt	6	


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0047


		Vergangenheit.		
d	55—64	Erinnerung an den ersten Kranz	10	20
	65—74	Streit mit Timanth,	10	
c'	75—90	wechselseitige Blicke		16
b'	91—106	Die Liebende verbirgt sich im Hause	16	22
	107—112	Der Liebende sucht sie	6	
a'	113—122	Seliges Wiederfinden	10	16
		Gegenwart.		
	123—128	Verliebte führt Amor zusammen: Umarmung	6	

Aus den Zahlenverhältnissen 18 / 20 + 16 / 20 / 16 + 22 / 16 ergibt sich, daß die Rahmenstücke noch nicht rein ausgewogen sind, sich aber einer festen Proportion nähern.

b) Goethe, Alexis und Dora.

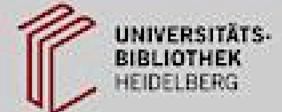
Vorbild für das Monodrama des Alexis ist die Klage der Ariadne in Catulls Gedicht „Die Hochzeit des Peleus mit der Thetis". Das Monodrama, in hellenistischer Zeit beliebt, in der Renaissance als musikalische Form wieder aufgenommen, von Goethes Zeitgenossen gepflegt, stellt der dramatischen Darstellung eine dankbare Aufgabe, da der rasche Wechsel starker Affekte einen Reichtum an deklamatorischen, mimischen und gestischen Nuancen verlangt. Goethe setzt an die Stelle der sonst bevorzugten weiblichen Heldin einen jugendlichen Liebhaber mit der ganzen Glut des „unerwarteten und unverdienten Liebesglückes", das „die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich führt" (an Schiller, 21. Juni 1796). Das Gedicht zählt 158 Zeilen, die Mittelachse ist durch ein Distichon markiert (V. 79/80):

Und so trat ich herein. Du brachst nun die Früchte geschäftig,
Und die goldene Last zog das geschürzte Gewand.

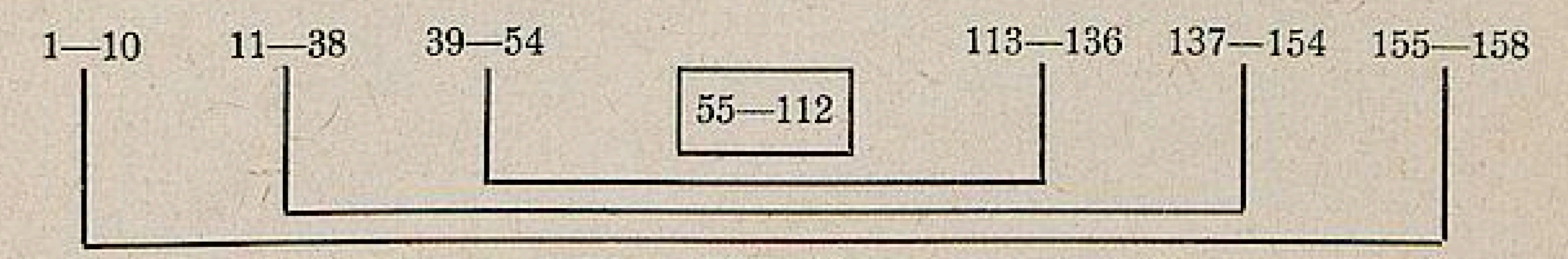
In höchst kunstvoller Weise geht der Monolog des Alexis die Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft durch.

a	1—10	Einführung in die Situation durch den Dichter	10
		Monolog des Alexis.	
b	11—38	Glück des Liebenden.	28
c	39—54	(Vergangenheit) Lange Gleichgültigkeit.	16
d	55—112	(Gegenwart) Liebeserklärung.	58
c'	113—136	(Zukunft) Hoffnung.	24
b'	137—154	Eifersucht des Liebenden.	18
a'	155—158	Abschiedsverbeugung des Dichters.	4

Den Kern bildet also die Vergegenwärtigung der Liebeserklärung (55—112) in dreifacher Hülle: Rückblick (39—54) und Vorblick (113 bis 136) — Glück (11—38) und Eifersucht des Liebenden (137—154) — Prolog und Epilog des Dichters (1—10, 155—158). Die einzelnen Rahmenstücke stehen zueinander in keiner festen Proportion.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0048
gefördert durch die


Man kann sich den Aufbau auch durch eine schematische Figur verdeutlichen:



So viel zur Erklärung des „unerklärlichen Instinktes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden“ (an Schiller a. a. O.).

3. Sechsfacher Rahmen.

Goethe, Euphrosyne.

Einen Gipfel von Goethes Kunst bedeutet die Elegie „Euphrosyne“, 152 Zeilen, 38 + 38 Distichen, um eine ideale Mittelachse gelegt. An der Spitze der zweiten Hälfte findet sich die das ganze Gedicht organisierende Idee V. 77—78:

Alles entsteht und vergeht nach Gesetz; doch über des Menschen
Leben, dem köstlichen Schatz, herrschet ein schwankendes Los.

Den Versuch, die einzelnen Rahmenstücke zueinander in eine feste Proportion zu setzen, hat der Dichter nicht unternommen, dafür stehen sie aber in einer schönen inhaltlichen Korrespondenz.

a	1—8	Abendstimmung, Sehnsucht nach Schlaf.	8
b	9—22	Anrede an die Wolke.	14
c	23—34	Euphrosyne gibt sich zu erkennen.	12
d	35—42	Rückerinnerung.	8
e	43—62	In der Rolle des Arthur.	20
f	63—68	Lob ihres Spieles.	6
g	69—86	Entstehn — Vergehn.	18
f'	87—96	Wünsche für die Zukunft.	16
e'	97—102	Fortschritte in der Kunst.	6
d'	103—118	Tod — Freundliche Erinnerung.	16
c'	119—140	Wunsch nach Unsterblichkeit.	22
b'	141—146	Verschwinden der Wolke.	6
a'	147—152	Wehmut, schlaflose Nacht, Morgen.	6

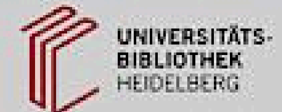
II. Symmetrieachse, mehrfache Seitenflügel (Rahmen) in fester Proportion.

Als klassisches Beispiel diene mit

dreifachem Rahmen

Catull c. 66 Die Locke der Berenike.

a	1—14	Konon findet das Haar der Berenike als Sternbild am Himmel	14
b	15—28	Verzweiflung der Berenike über die Abwesenheit des Gatten (im Gegensatz zu ihrer in der Jugend bewiesenen Entschlossenheit)	14



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0049
gefördert durch die DFG

c	29—38	Gelübde und Erfüllung des Gelübdes	10
d	39—50	Fluch dem Eisen, das die Locke vom Haupt abschnitt	12
a'	51—64	Erhebung der Locke unter die Sterne	14
b'	65—78	Die Locke freut sich darüber nicht, weil sie der Salbung entbehren muß	14
c'	79—88	Aufforderung an die Mädchen und Ehefrauen, der Locke Salbspenden darzubringen	10
d'	89—94	Epilog an die Königin: die Königin wird ihre Locken salben, das Sternbild hat nichts davon	6

Es ergibt sich sonach das Schema

14 + 14 + 10 / 12 / 14 + 14 + 10 // 6.

Die Rahmenstücke kehren im gleichen Zug wieder: 14 + 14 + 10. Dem System ist eine Coda angehängt, die zu dem Kern in einem festen Zahlenverhältnis steht: 12 : 6.

Die meisten Elegien von G o e t h e zeigen ein ähnliches Schema. Doch lassen sich zwei Typen unterscheiden: bald ist die Mittelachse durch ein Distichon oder mehrere Disticha betont, bald ist sie nur ideal (durch einen Sinneseinschnitt gegeben).

1. Betonte Symmetrieachse, ein- oder mehrfache Seitenflügel (Rahmen) in fester Proportion.

Hieher gehören von den

R ö m i s c h e n E l e g i e n

I	1 + 2	1	2 + 1	Disticha
III	4	1	4	
VI	4 + 4	1	4 + 4	
VII	3 + 3	1	3 + 3	
IX	1	3	1	
X	1	1	1	
XI	2	2	2	
XII	4 + 5	1	5 + 2	
XIV	1	1	1	
XVI	1	$1^1/_2 + 1^1/_2$	1	
XVII	1	2	1	
XIX	2 / 3 + 7 + 5	1	3 + 5 + 7 / 2	
Amyntas	2 + 5 / 4	1	4 / 5 + 2	
Die Metamorphose der Pflanzen	4 + 6 + 6	3	6 + 6 + 4 // 5 (Coda!)	
Hermann und Dorothea	5 + 6	1	6 + 5	


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0050


2. Ideale Symmetrieachse, ein- oder mehrfache Seitenflügel (Rahmen) in fester Proportion.

Hieher gehören von den

Römischen Elegien

II	7	7
IV	4 + 4	4 + 4
V	1 + 4	4 + 1
VIII	$1^1/_2$	$1^1/_2$
XIII	6 + 1 + 6	6 + 1 + 6
XV	2 / 5 + 1 + 5	5 + 1 + 5 / 2
XVIII	4 + 1	4 + 1
XX	3 + 4	4 + 3 // 2 (Coda!)
Wiedersehen	4	4

Schiller kennt das Formgesetz der Elegie, es gelingt ihm aber nicht immer, seiner Forderung zu entsprechen.

1. Betonte Symmetrieachse, ein- oder mehrfache Seitenflügel (Rahmen) in fester Proportion.

Der Tanz	2 + 2 + 3	2	2 + 2 + 3*)
Die Sänger der Vorwelt	3	2	3
Pompeji und Herculanum	2 / 5 × 2	4	5 × 2 / 1**)

Unausgefüllt bleibt die Form in

Natur und Schule	7 + 7	6	5 + 6
auch in der Umarbeitung Der Genius	7 + 7	4	4 + 5

2. Ideale Symmetrieachse, ein- oder mehrfache Seitenflügel (Rahmen) in fester Proportion.

Tadellos sind

Die Geschlechter	4 + 4	4 + 4 // 1 (mit Coda)
Nänie	1 + 2	2 + 1
Bei der „Elegie" wäre das ideale Schema	14 + 16 + 20	20 + 16 + 14
Die erste Fassung zeigt aber:	14 + 16 + 22 (52)	20 + 22 + 14 (56)
verbessert, aber noch nicht ganz gelungen im „Spaziergang".	13 + 16 + 21 (50)	20 + 16 + 14 (50)

*) Die Rahmenstücke kehren im gleichen Zuge wieder wie oben bei Catull.

**) Das zugrunde liegende Fünfersystem ist so stark, daß Schiller in späterer Fassung das 13. Distichon auf zwei Disticha zerdehnt hat, um auch die Achse auf die Fünfzahl zu bringen. Das fehlende Distichon am Schluß regt zu einem Fortspinnen in Gedanken an (musikalisches Nachspiel!) wie bei Goethes XII. Römischer Elegie.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0051


Dagegen verschlechtert wurde der Bau bei Schillers öfter hervortretendem Streben nach Kürzung:

Das Glück	6 + 6 + 7	6 + 6 + 5
in späterer Fassung	6 + 6 + 6	5 + 6 + 4

B. Doppelsystem.

I. Mehrfache Rahmen ohne feste Proportion.

Catull, c. 64 Die Hochzeit des Peleus mit der Thetis

Es ist ein sehr kunstvolles Gedicht in Hexametern, das aber das Formgesetz der Elegie befolgt.

Erstes System.

1—10 Argo das erste Schiff
11—21 Peleus erblickt Thetis, Thetis verliebt sich in Peleus
22—30 Lobpreisung des Peleus
I A 31—42 Die Menge eilt zu Peleus' Schloß, um Gaben darzubringen
II B 43—49 Hier zieht das Brautbett mit der Purpurdecke die Schaulust an
III C 50—51 In die Decke sind Heldengeschichten eingewebt
IV D 52—59 Ariadne in verzweifelnder Wut
V E a 60—70 Ariadne erstarrt
b 71—85 Theseus Fahrt nach Gortyn
5 ●c 86—99 Ariadne verliebt sich in ihn
b' 100—115 Theseus besiegt den Minotaurus und findet aus dem Labyrinth heraus
a' 116—123 Ariadne folgt Theseus

---

d 124—131 Ariadne auf der Höhe des Gebirges
Ariadnes Klage:
e 132—142 Theseus Verhalten vor seinem Treubruch
f 143—148 Die Treulosigkeit der Männer
8 g 149—163 Theseus' Treubruch
g' 164—176 Ariadnes Verzweiflung
f' 177—187 Es bleibt ihr nichts über als Selbstmord
e' 188—201 Ariadnes Bitte um Rache
d' 201—206 Jupiter gewährt die Rache

---

h 207—212 Theseus vergißt die Abmachung mit Ägeus
i 212—214 Abschied des Theseus von Ägeus
5 ●k 215—227 Das schwarze Segel für die Ausfahrt
i' 228—237 Das weiße Segel bei der Rückkehr
V E' h' 238—248 Ägeus Selbstmord als Strafe für Theseus
IV D' 249—264 Bakchos mit dem Chor der Silenen und Satyrn naht sich Ariadne
III C' 265—266 Dies war auf der Decke zu sehen
II B' 267—268 Die Schaulust befriedigt
I A' 269—277 Der Abzug der Menge


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0052


Zweites System.

I	F		278—302	Die Götter als Hochzeitsgäste	
II	G		303—306	Zu dem Mahl kommen die Parzen	
III	H		307—322	Die Parzen weben und singen	
				Parzengesang:	
	I a	(5)	323—327	Anruf des Peleus als Vater des Achilles	11
	b	(6)	328—333	Peleus' Vereinigung mit Thetis	
	c	(4)	334—337	Ihre Ehe	4
	d	(5)	338—342	Ihr Sohn Achilles	10
	e	(5)	343—347	Kampf um Troja	
	f	(5)	348—352	Klage der Mütter um die von Achill erschlagenen Helden	5
	[g]	(4)	353—356	Heldentaten des Achilles	4
	f'	(5)	357—361	Die Tat am Skamander	5
	e'	(4)	362—365	Sein Totenopfer	10
	d'	(6)	366—371	Es ist Polyxena	
	c'	(4)	372—375	Aufforderung zur Vereinigung von Peleus und Thetis	4
	b'	(3)	376—378	Die Ehe wird vollzogen werden	6
	I' a'	(3)	379—381	Sie werden einen Sohn bekommen	
III	H'		382—383	So sangen die Parzen	
II	G'		384—396	In der Vorzeit nahmen die Götter an den Veranstaltungen der Menschen teil	
I	F'		397—408	In der entarteten Gegenwart halten sich die Götter von den Menschen fern	

Nach einer kurzen Einleitung (1—30) baut sich das System I (31 bis 277) auf. Ein doppelter Rahmen AB — A'B' umschließt das Kernstück CC', die Schilderung der Bettdecke. Der Mythos von Ariadne-Bakchos DD' bildet den neuen Rahmen für das Kernstück EE', in dem wieder nach dem Schachtelsystem ein Kern- und Mittelstück dd', die verlassene Ariadne, umrahmt ist von Theseus' Schuld aa' und Theseus' Strafe hh'.

Das Mittelstück dd' besteht aus einer geraden Zahl von Rahmenstücken, in der symmetrischen Anordnung

d e f g g' f' e' d',

der Vordersatz aa' und der Nachsatz hh' haben dagegen je ein doppelt umrahmtes Kernstück in der Anordnung

a b c b' a'

h i k i' h',

so daß die Zahl der Abschnitte 5 + 8 + 5 beträgt. Die Einheit von EE' wird dadurch hergestellt, daß der Arm E = a, der korrespondierende Arm E' = h' ist. Beziffern wir die Rahmenstücke (Abschnitte), so läßt sich das System I auch so ausdrücken:

I II III IV V		V IV III II I
5	5 + 8 + 5	5


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0053


Für das System II (278—408) bildet der Parzengesang II' das durch je drei Rahmenarme F G H — H' G' F' umschlossene Kernstück.

Dieses Kernstück II' hat wieder ein innerstes Kernstück g mit dem Hinweis auf die Heldentaten des Achill vor Troja, sechsfach umrahmt, so daß sich die symmetrische Figur

a b c d e f g f' e' d' c' b' a'

ergibt.

Am Schlusse jedes der 13 Abschnitte des Parzenliedes steht der Refrain:

Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Da die Abschnitte nicht die gleiche Zeilenzahl haben, scheint das Parzenlied höherer Kunst zu entbehren, was außerordentlich befremdet. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich, daß die von g in gleicher Entfernung abstehenden Abschnitte f f', c c' je die gleiche Verszahl aufweisen (5 — 5 bzw. 4 — 4). Scheidet man die korrespondierenden Abschnitte aus und faßt man die Verszahl der übrigbleibenden ungleichlangen Abschnitte zusammen, so ergibt sich wieder ein schematischer Aufbau (die Refrains sind nicht mitgezählt):

ab	c	de	f	g	f'	e'd'	c'	b'a'
11	4	10	5	4	5	10	4	6

Es ist also auch das Parzenlied mesodisch angelegt, bis auf die äußeren Rahmenarme.

Wenn man System I und System II untereinanderstellt, ergibt sich das Schema:

	I II III IV V		V IV III II I	
	(Absätze!) 5	5 + 8 + 5	5	
I II III				III II I
3	(Verse!) 11 4 10	5 + 4 + 5	10 4 6	3

Es steht sonach die Zahl der Abschnitte in System I in einem bestimmten Zahlenverhältnis zu der Zahl der Zeilen in System II. Daß dies bloß Zufall sei, ist bei der Art der alexandrinischen Poesie nicht anzunehmen.

II. Mehrfache Rahmen in fester Proportion.

Catull, c. 68 An Allius. Elegie in Distichen.

Erstes System

$\frac{a}{2}$	1—2	Manius schickt einen Klagebrief	2
b	3—8	Inhalt	6
$\frac{a}{2}$	9—10	Aufnahme durch Catull	2
c	11—14	Catulls eigene Lage	4


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0054
gefördert durch die


d'	15—18	Seine Liebeslust	4
[d]	19—22	Tod des Bruders	[4]
d''	23—26	Seither in Sorgen	4
b'	27—30	Der Aufenthalt in Verona nicht Schmach, sondern Qual	4
	31—32	Des Freundes Bitte ist nicht zu erfüllen	2
a'	33—36	Von den Büchermengen in Rom ist hier nur eine Kapsel	4
c'	37—40	Catull muß daher dem Freund beide Bitten abschlagen	4

Zweites System

A	41—50	Anrufung der Muse für Allius	(10 statt) 6+6
B	51—62	Catull wird aus Liebespein	6+6
C	63—66	von Allius gerettet	4
D	67—72	durch die Zusammenkünfte mit der Liebsten in seinem Hause	6
E	73—86	Laodamia und Protesilaos	4+4+6
F	......	Zerstörung Trojas durch Herakles?	4+4
G	87—90	Troja das Grab des Protesilaos	4
H	91—94	Troja das Grab des Bruders	4
[I]	95—100	In Troja, auf fremdem Boden ist der Bruder bestattet	[6]
H'	101—104	Zug der Griechen gegen Troja	4
G'	105—108	Laodamias Selbstmord im Wirbel der Liebe,	4
F'	109—116	der verglichen wird mit dem Schlund des Pheneus, dem Werk des Herakles	4+4
E'	117—130	Die Liebesleidenschaft der Laodamia hat ihren Selbstmord veranlaßt	4+4+6
C'	131—134	Voll Liebesleidenschaft wie Laodamia ist Lesbia	4
D'	135—140	Lesbias Seitensprünge will er behandeln wie Juno die Seitensprünge des Jupiter	6
B'	141—148	Die Gunst, die sie ihm zuwendet, entzieht sie dem Gatten	(8 statt) 6+6
A'	149—160	Dieses Gedicht ist der Lohn für Allius' Verdienste um Catulls Liebe	6+6

In der Zueignung (1—40) sowie in dem Widmungsgedicht (41—160) bildet, wie schon bemerkt worden ist, der Hinweis auf den Tod des Bruders d (19—22) bzw. auf den Ort seines Grabes I (95—100) den Kern, der mehrfach umschlossen ist.

In dem Zueignungsgedicht ist das ganze Rahmenwerk gut erhalten, wenn auch mit spielerischer Variation aufgelöst. Das Grundschema erscheint V. 1—14 als 2+6+2+4, V. 27—40 als 4+2+4+4.

In dem Widmungsgedicht entsprechen den 12 Versen des Schlusses A' nur 9 Verse der Einleitung A: hier ist nach V. 46 nicht der Verlust bloß eines Hexameters, sondern von 1½ Distichen anzusetzen.

In dem Rahmen B—B' müssen bei B' zwei Distichen ausgefallen sein.

Für F' fehlt die Entsprechung F (4 Distichen) mit einer Tat des Herakles.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0055
gefördert durch die

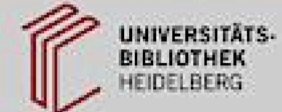

Hat man diese Lücken erkannt, so ergibt sich auch für das Widmungsgedicht ein „mesodischer“ Bau mit genauester Responsion der Verszahlen; die Variation B C D — C' D' B' ist wohl als ein absichtlich angebrachter Schnörkel aufzufassen.

Danach stellt sich das Schema beider Systeme folgendermaßen:

I. /4+4+6/ / 4+/4/+4 / /6+4+4/
II. 6+6/6+6+4+6/4+4+6/4+4/4+4+/6/+4+4/4+4/4+4+6/4+6+6+6/6+6

Alle diese Gedichtbauten, denen man wohl das Horazische „nonum prematur in annum“ zumuten kann, wie es uns von der „Smyrna“ des C. Helvius Cinna überliefert ist, sind bezeichnend für einen Stil, der die Kunst in der Künstlichkeit sucht, d. h. im bewußten und betonten Abweichen von der schlichten, einfachen Rede- und Ausdrucksweise und Darstellung. Es ist der Asianismus, der wiederauflebt im „dunklen Stil“ der mittelalterlichen Poesie, im „phébus“ der Barockdichtung, in einzelnen Erscheinungen der modernen Dichtung (Parnassiens, Stefan George, Rilke).

In den Elegien Goethes und Schillers vereint sich attizistische Ausdrucksweise mit asianischem Formwillen zu einem neuen, in sich ausgeglichenen Kunstgebilde.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0056


Zur Antikenauffassung in der Kunsttheorie und Dichtung des frühen achtzehnten Jahrhunderts

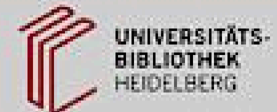
Von

Kurt Berger

Wenn im Folgenden einige Anmerkungen über die deutsche Auffassung der Antike im frühen 18. Jahrhundert gegeben werden, so ist die Zeit gemeint, die der klassisch-romantischen Periode vorangeht. Von der Antikennachahmung der Aufklärung, von Lessing und Herder, wird jedoch nicht die Rede sein; es soll vielmehr auf die eigentümlich deutsche Auffassung und Deutung der Antike in Theorie und Dichtung hingewiesen werden, wie sie die Zeit vom Beginn bis Mitte des 18. Jahrhunderts, von Leibniz bis Winckelmann begründet, wie sie sich auswirkt in der Dichtung und bildenden Kunst Wielands und Gessners und wie sie schließlich in das klassisch-romantische Antikenideal ausmündet.

Machen wir in großen Zügen die historische und nationale Situation klar, in der die Begegnung des deutschen Geistes mit dem antiken Idealismus erfolgt.

Durch das ganze Mittelalter hindurch hatte sich die Eigenart der einzelnen Völker und Nationen in ihrem Geistesleben erhalten, in der Frömmigkeit, in der Dichtung, in der bildenden Kunst prägte sich diese Eigenart trotz alles geistigen und weltlichen Idealismus immer deutlicher und tiefer aus, aber ein ausgesprochen nationales Kulturbewußtsein und ein nationaler Kulturwille erwacht erst mit dem endgültigen Zusammenbruch der res publica christiana des Mittelalters. Bei Dante und im Frankreich des 15. Jahrhunderts können wir dies schon beobachten, von früheren Vorläufern der Renaissancebewegung abgesehen. Unter Renaissance verstehen wir im Grunde ja nicht nur die Entdeckung des Individualismus, sondern ebenso das Selbständigwerden der Völker auch in ihrem geistigen Leben, das Entstehen der modernen europäischen Kulturen auf nationaler Grundlage. Die große Tradition des Mittelalters lebt wohl darin fort, aber die allgemeine bindende Idee wird immer mehr säkularisiert — ein geistesgeschichtlicher Vorgang, der wieder im Mittelalter selbst seine Wurzeln hat — wie dies Ranke und Burdach und der Wiener Kunsthistoriker Dvořak auf verschiedenen Gebieten gezeigt haben.



http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0057


An die Stelle der sich verflüchtigenden geistigen Autorität des Mittelalters tritt eine neue, das Vorbild der Geschichte, das die Menschen der Renaissance vielleicht noch tiefer verpflichtet als das alte Ideal der civitas Dei auf Erden, das ist die Antike. Es handelt sich dabei nicht mehr um die antike Tradition, die sich das Mittelalter bis auf den sehr wesentlichen unbegriffenen platonischen Rest völlig zu eigen gemacht hatte, die der Humanismus von allem Mittelalter wieder reinigen wollte und neu entdeckte. Im ganzen gesehen wurde die Antike der Inbegriff eines neuen Lebens, Vergangenheit wurde zur Gegenwart und Zukunft. Die Antike war wieder erwacht als wirkliches Erlebnis und zugleich als Ideal, nach dem man strebte. So verstehen wir, daß alle Nationen und Völker Europas die Antike anders fassen mußten, immer in ihrem Sinne, daß sie alle in der Auseinandersetzung mit diesem neuen Vorbild zu ihrer eigenen geistigen Kultur kommen. Es gibt eine italienische, eine französische, eine deutsche, ja selbst eine spanische und eine niederländische und eine englische Antike. Wir fragen nicht, was wahr oder falsch ist in diesem Bilde, das sich die einzelnen Völker von der Antike geformt haben, sondern wir suchen die Züge nationaler Eigenart in ihm zu erkennen. Erst darin wird uns die Tradition lebendig, erst im Bereich des Nationalen — um nicht zu sagen des Völkischen — erfolgt die wahre Renaissance der Antike. Und damit hüten wir uns auch, diese Renaissance, die wir meinen, mit dem Humanismus und der Wissenschaft gleichzusetzen, wenn sie auch Hand in Hand gehen.

Italien erlebte die Renaissance der Antike am unmittelbarsten, d. h. auf seinem eigenen Boden, in seinem eigenen Volke. Mit einem Cola di Rienzo schien der Römergeist wirklich wieder lebendig geworden zu sein, die Kunst des Quattrocento und des Cinquecento war bei all ihrem antiquarischen Interesse ja doch der vollkommene Ausdruck der nationalen Eigenart, die der gotisch-nordische Geist so lange unterdrückt zu haben schien. Den Gegensatz zwischen antik und modern, so wie ihn die Franzosen, und dann vor allem die Deutschen später faßten, kannten die Italiener der Renaissance im Grunde nicht. Sie wollten ihn nicht anerkennen. Sie sahen nur römische Vergangenheit und römische Gegenwart. Eneo Silvios Klagen über den Verfall der antiken Größe in seiner Zeit, über die Ruinen Roms, haben deshalb auch nichts zu tun mit der sentimentalen Ruinenschwärmerei der späteren deutschen, französischen und englischen Reisenden im 18. und 19. Jahrhundert, oder gar mit Schillers Trauer über das entschwundene Blütenalter der Natur. So wie diese konnte nur der ganz andere Mensch der Nordlande die ideale Antike sehen.

Italien ging mit seiner Renaissance der antiken Vergangenheit in der nationalen Kunst und im Geistesleben voran, dann folgte im 17. Jahr-


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0058


hundert erst Frankreich, das politisch zur selbständigen herrschenden Nation in Europa geworden war. Die Polis der italienischen Renaissance aber, das moderne Nachbild der Antike, war mit unbedeutenden Ausnahmen an sich selbst zugrunde gegangen. Nun dient das antike Kulturideal der Erhöhung und Verklärung der politischen Macht. Im Zeitalter des Sonnenkönigs formte Frankreich sein Bild der Antike aus eigener Kraft im nationalen Geiste, und mit der französischen Renaissance beginnt auch die Vorherrschaft Frankreichs im geistigen Leben des modernen Europas. Durch den deutschen Idealismus wird sie dann gebrochen.

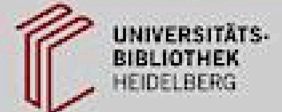
Die entscheidenden Schlachten gegen die französische Kulturhegemonie werden geschlagen im Namen einer wahren, d. h. deutsch empfundenen Antike, die man der französischen bewußt entgegenstellt. So ist der deutsche Idealismus im 18. Jahrhundert mit seiner Philosophie, seiner Kunstlehre und seiner Dichtung die dritte Renaissance der Antike in Europa, wenn wir von den Sonderrenaissancen in England und Holland absehen, denn für die Formung des nationalen Geistes haben sie weniger vermocht. Die deutsche Selbstbefreiung im Namen der Antike aber wurde auch der Grund unserer politischen Zukunft. Wenn wir den Franzosen die Verkennung der echten Antike vorwarfen, so hätten diese sich im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert mit ihren „Querelles des anciens et des modernes“, mit ihrer „haute tragédie“, mit ihrer Historienmalerei, mit ihrem ganzen Klassizismus vornehmlich gegen die Italiener und Spanier wenden müssen, die die echte Antike im Barock wieder verloren zu haben schienen. In Wahrheit erreichte die italienische Kunst darin erst ganz ihren eigensten Ausdruck, denn das Barock ist die reifgewordene nationale Form der Italiener, in der alle bloß humanistischen Antikenerinnerungen rein aufgehen. — Ebenso bildete Spanien ein eigenes Barock in seinem Goldenen Zeitalter aus. In den Augen der Franzosen aber mußte diese nationale Sonderart nicht mehr die wahre, die reine Antike bedeuten, sondern schon Verfall. Denn während die Italiener und Spanier ihre Kunst auf Sinnlichkeit und mystische Ektase, Schönheit und Wahrheit gegründet hatten, finden die Franzosen in der raison den Grund, auf dem sie stehen können. So wendet sich die im wesentlichen rationalistische Antikenauffassung der Franzosen gegen das aufblühende südländische Barock, sie leitet zugleich die Aufklärungsbewegung ein, die bald ganz Europa ergreifen soll. Gerade in den Theorien französischer Jesuiten des Barockzeitalters spüren wir zuerst diese Wandlung der Auffassung zum Klassizismus und zur Aufklärung hin. — Das französische Bild der Antike, gegen das sich der deutsche Idealismus wendet, müssen wir in seinen Grundzügen festhalten, um zu verstehen, wie der deutsche Geist im Kampf mit dem fremden sich selbst befreit und seine


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0059
gefördert durch die


Antike findet. Durch den Einfluß der raison wurde das südliche Barock in Frankreich umgeformt. Die französische Antike beherrschte vor allem das Theater, das bisher der Schauplatz der Komödie und des barocken Weltspiels spanisch-italienischer Provenienz gewesen war. In der „haute tragédie“ liegen auch die Wurzeln der neuen klassizistischen Historienmalerei. Im Drama — nach dem Muster der Alten — suchten die Franzosen die Harmonie des Menschen mit der Welt, dem Universum zu verwirklichen, um die auch die Italiener der Renaissance in ihrer bildenden Kunst sich bemüht hatten. Die „vraisemblance raisonable“ stellt nach der französischen Theorie diese Harmonie her, daraus folgt die innere Handlung des einen immer wiederkehrenden Menschentypus, der nach dem Gesetz der raison und der vraisemblance wie ein Uhrwerk handelt, der seine Leidenschaften in das Maß der bienséance kleidet, und ebenso folgt daraus die äußere Form der Tragödie mit ihrer strengen Regelmäßigkeit.

Der deutsche Idealismus — und damit kommen wir zu unserem eigentlichen Thema — entdeckt die Antike im 18. Jahrhundert nicht als eigene lebendige Vergangenheit und Gegenwart wie Italien, auch nicht als das Gesetz, das aller Zeit entrückt ist und rein verwirklicht werden kann, das deutsche Ideal der Antike, das in der Kunstheorie Winckelmanns und in der Dichtung Schillers und Goethes seine Gestalt gewinnt, können wir nur aus dem Werden des Idealismus selbst, der geistigen Bewegung im 18. Jahrhundert, verstehen, und wir gehen dabei auf den großen Beweger dieser ganzen Zeit, auf Leibniz zurück. Nicht die antike Schönheit, nicht der Mensch, nicht die römische Tragödie werden in Deutschland wieder erweckt, sondern zuerst der platonische Idealismus, und von da aus gelangt man erst zu der „Gestalt“ Winckelmanns und zu der Tragödie Schillers.

Der Idealismus — der antike sowohl wie der deutsche — will die Versöhnung der Idee, des Ideals mit der Wirklichkeit, mit dem Leben. Dadurch unterscheidet er sich von allem Rationalismus, und Leibniz gründet die idealistische Philosophie seiner prästabilierten Weltharmonie auf die beiden großen Ideen, die die bewegenden Kräfte des ganzen 18. Jahrhunderts werden, auf die Ideen von Gott und Natur. Die Gottesidee ist der eine Pol des Leibnizschen Denkens — in der Theodizee —, die Idee der Natur der andere — in der Monadologie —, und immer sind Gott und Natur miteinander: Gott das alles bewegende geistige Prinzip, die Natur — der Kosmos — das bewegte. Im Zentrum des Weltbildes steht die Seele, die Entelechie. Leibniz knüpft dabei an die große Antithese an, aus der auch der harmonische Idealismus der Antike entsprungen ist, und Leibnizens Harmonie der Gegensätze ist der Weltseelenlehre Platons innerlich verwandt, verwandt auch gerade in ihrer Systemlosigkeit, in der Freiheit zwischen Denken und Glauben. Leibniz


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0060
gefördert durch die

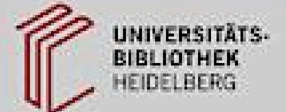

ist der Philosoph geworden, der den Geist der Antike im deutschen 18. Jahrhundert aufs Neue wiedergeboren hat. Von ihm geht die geistige Bewegung des 18. Jahrhunderts aus, die wir als eine Einheit fassen, an ihrem Ende steht die Romantik, die den Gedanken der prästabilierten Harmonie, der Einheit von Gott und Natur, von Seele und Leib in der Poesie verwirklichen will. Das Ideal der Antike wird in dieser ganzen Entwicklung ausgeformt, es ist Vorbild und Gleichnis. So gehen die beiden Bilder der Antike im deutschen 18. Jahrhundert, das der idealen Natur und das des idealen Menschen, auf denselben Ursprung zurück. Arkadien und die schöne Seele gehören für die deutsche Auffassung immer zusammen, und zuerst hat die Strömung des deutschen Idealismus, die für die Dichtung und die bildende Kunst besonders wichtig geworden ist, an dem idealen Bilde der Antike entscheidend mitgeformt: die Empfindsamkeit der deutschen Vorromantik mit ihrer Seelenschwärmerei und dem erhabenen Naturgefühl. Dichtung und bildende Kunst haben beide gleichen Anteil, sie fließen aus derselben Wurzel und wirken zusammen in dem empfindenden Organ, der „Seele" des Menschen, der im Mittelpunkt der Schöpfung steht.

So faßt nach Leibniz Winckelmann als erster das Ideal der Antike auf: Zwischen Gott und der Natur, den beiden Polen des Daseins, steht der vollendete Mensch, das edle Gewächs. Die schöne Seele und der beseelte Leib sind für Winckelmann eines, Gott und Natur zu einer Wirkung untrennbar verbunden. In seinem Menschenbild ist der deutsche Idealismus der Antike am nächsten gekommen. Der Weg in die Kunst ist nun offen. An Winckelmann schließen sich dann Wieland und Gessner an, die beiden Dichter, die das Ideal der Antike, der schönen Seele und der arkadischen Natur in die Dichtung einführen. Im Zeichen der Empfindsamkeit und der Gefühlsinnigkeit vollzieht sich eine stetig fortschreitende Romantisierung des Bildes von der Antike, die in der Romantik selbst sich schließlich vollendet. Die klassizistische Auslegung und Ausprägung des Winckelmannschen Antikenideals hebt nur den anderen Grundton der ursprünglichen Harmonie hervor. Von der deutschen Renaissance des Platonismus in der Philosophie des Leibniz werden wir wie von selbst auf Winckelmanns Kunstanschauung und schließlich auf die Dichtung und die bildende Kunst geführt, in der das Ideal des harmonischen Menschen und der schönen vollkommenen Natur verwirklicht werden soll.

Es ist notwendig, die Parallelität in der Entwicklung des griechischen und des deutschen Idealismus wenigstens anzudeuten, um der deutschen Leistung und Entwicklung gerecht zu werden. Die griechische Philosophie hat ihren Ursprung in der Natur und in der Naturerfahrung, aus ihr kam man zur Idee, die das Wesentliche, das Sein im Werden, das Ein und Alles der Natur im Gleichnis


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0061


ausdrückt. Im frühen griechischen Denken ist der unauflösliche Gegensatz zwischen Natur und Idee noch nicht fühlbar, wie die ganze Naturauffassung im Grunde ja ebenso empirisch wie metaphysisch ist. Der Kreis zwischen den beiden Polen des Seins und der Erkenntnis ist in der existentiellen Naturphilosophie geschlossen. Das heraklitische „Alles fließt“ ist eine metaphysische Wahrheit des Denkens, die aber empirisch jeden Augenblick erfahren werden kann. Aus dieser Naturphilosophie, die nie den Boden der Erfahrung verläßt, die ganz offen ist sowohl nach der Seite der Empirie wie der metaphysischen Spekulation, aus dem schöpferischen Gleichgewicht des Denkens zwischen Bindung und Freiheit, zwischen Wahrnehmung und Idee entfaltet sich die höhere Lebensphilosophie des Griechen, der Idealismus, der in Plato, im Aufstieg der Empirie zur Metaphysik seine Höhe erreicht. Demokrit und Pythagoras deuten die Naturphilosophie bereits ins Metaphysische hinüber, Demokrit mit seiner mechanistischen Atomenlehre, Pythagoras mit seiner Lehre von der Weltseele, die in Zahlenverhältnissen zu fassen sei. Mit diesen beiden Metaphysikern löst sich die ursprüngliche Einheit des griechischen Denkens in seine polaren Gegensätze auf, oder vielmehr diese treten nun in tragenden Ideen der Philosophie erst zutage. Beide suchen die Dynamik, die bewegende Kraft der Natur, an die der echte Naturphilosoph geglaubt und die er als das „panta rhei“ erlebt hatte, in der Idee zu fassen, der eine in der begrenzenden Idee des Atoms, der andere in der unendlichen Idee der Weltseele, die alles erfüllt. Beide suchen von ihren Ideen her die Natur als das „hen kai pan“, als die große Einheit, die im Kleinsten körperlich, in der reinen Bewegung und im Verhältnis seelisch sich ausprägt. Lassen wir dies Gemeinsame zwischen Demokrit und Pythagoras aus den Augen, so sehen wir auch die Entwicklung einseitig und verstehen die Leistung des griechischen Idealismus, die diesen Gegensatz wieder auf höherer Stufe zusammenführt, nicht richtig, denn der Idealismus vollbringt in der Idee die Versöhnung von Natur und Metaphysik, von Körper und Seele. In der Sophistik und Mystik, den beiden Schulen der griechischen Philosophie haben die entgegengesetzten und doch innerlich auf einander bezogenen Lehren sich völlig auseinandergelebt. Die Beziehung zum Ursprung drohte verloren zu gehen, als Plato die Harmonie wiederbrachte. Die Naturphilosophie der Vorsokratiker ist damit zum Idealismus „aufgestiegen“; in der Platonischen Idee ist die Welt vollkommen, in der Ideenlehre sind Natur und Geist versöhnt, aber der Geist hat damit auch die Herrschaft angetreten über die Natur, ganz im Gegensatz zu den Vorsokratikern. Bei Plato ist die Harmonie in der Idee gegeben, erst die späteren Neuplatoniker verlieren in ihren metaphysischen Spekulationen den Boden der Natur und der Wirklichkeit wieder aus den Augen und gehen den Weg des griechischen Idealismus


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0062

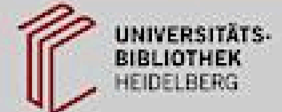

in der Mystik zu Ende. Gerade an diese Metaphysiker, an den Platonismus in seiner Auflösung aber hat bekanntlich das philosophische Denken des Mittelalters und der Neuzeit immer wieder angeknüpft. Es hat von ihm aus den Weg zurückgesucht zu dem platonischen Idealismus der wahren Weltharmonie, wobei man immer wieder auf die Natur als das Unüberwindliche stieß. So wird noch in der italienischen Frührenaissance in der platonischen Akademie von Florenz die platonische Idee neuplatonisch interpretiert, und der Platonismus ist in den folgenden Zeiten der Naturwissenschaft dann das Beispiel einer ins Jenseitige, über das Leben hinausstrebenden Geistigkeit geblieben. Im Sinne widernatürlicher Schwärmerei gebraucht man die Worte „platonisch" und „Idealismus" noch im frühen 18. Jahrhundert. — Dem neuplatonisch gefärbten Idealismus aber wirkt in der Renaissance schon die andere Macht der Zeit, die neuentdeckte Natur, von der die griechische Philosophie ausging, in der Naturwissenschaft und bildenden Kunst entgegen; aus der Vereinigung beider Tendenzen gelangt man dann erst zu einem geläuterten Idealismus, nähert man sich Platon wirklich und erfüllt seine Philosophie zugleich mit eigener Gegenwart. Wenn wir von der Wiederkehr Platons, von der Renaissance des Idealismus und der Antike, die sich in ihm vollendet, reden, dann müssen wir diese Wandlungen im modernen und im volkseigentümlichen Sinn als das Wesentliche begreifen.

Im deutschen Leben ist mit Winckelmann und Herder schon Entscheidendes erreicht. Leibniz, der Plato in seiner Weltharmonie, wie gesagt, am nächsten kommt, ist als der Wiedererwecker antiken Geisteslebens in seiner Zeit der Wegbereiter des deutschen Idealismus geworden. Seine Philosophie hat vor allem die schöpferische gotterfüllte Seele in ihr irdisches Recht eingesetzt. Das neuartige Erlebnis der Natur und der Landschaft wird damit verständlich. Die Malerei der Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts ist es gewesen, die das tiefste Naturerleben der Zeit künstlerisch zum Ausdruck brachte, die Engländer haben dem sentimentalen Naturerleben den Weg durch ganz Europa gebahnt, aber bereits im Anfang des 16. Jahrhunderts stoßen wir bei den niederländischen Romanisten und bei dem deutschen Maler Adam Elsheimer auf die ersten Spuren solchen Naturerlebens, das antike Erinnerung aufgreift, auf die Ruinenromantik, die die untergegangene Antike in einer lebendigen südlichen Natur sucht; es prägt sich darin dasselbe sentimentalische Gefühl aus, das in den Parkschöpfungen des ausgehenden Barock und dann vor allem im englischen Garten seinen Ausdruck findet. Die Vedutenmalerei, die berühmten Kupferstichwerke der Piranesi schöpfen aus solcher Auffassung der Antike und illustrieren sie. Wie innig man die Verbindung von antikem Geist mit modernem Naturgefühl in Deutschland gerade empfand, das zeigt vielleicht besonders deutlich das Beispiel


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0063
gefördert durch die


der Gartenanlage von Veitshöchheim, wo man den ganzen „Platonismus" allegorisch auszudeuten versucht. Auf alle diese an sich interessanten Beziehungen und Voraussetzungen wollen wir hier nicht näher eingehen. Die Ruinenschwärmerei, die zur Mode wurde, hat gewiß viel zur Romantisierung des Antikenideals beigetragen. Neben der Renaissance des platonischen Idealismus steht das sentimentale Erlebnis der Antike, es ist der Ausdruck einer Disharmonie und damit einer Resignation, wie sie noch in Schillers Gedicht von den „Göttern Griechenlands" lebendig ist. Aus diesem Antikenerlebnis hat gerade die vorromantische und noch die romantische Dichtung geschöpft. Selbst Goethe läßt in seinem Abschied von Rom im Jahre 1788 sich noch einmal von elegischer Piranesistimmung gefangen nehmen. Mit Jean Pauls „Titan" und Tiecks „Lovell" findet diese Ruinenschwärmerei vollends ihren Weg in die Romantik. Aber Winckelmann wird schon ihr Überwinder; er fügt der stimmungsvollen Schwärmerei, die über die verlorene Antike trauert und den Gegensatz zwischen Leben und Ideal nicht auszugleichen vermag, den positiven Ton bei: Winckelmann findet die Harmonie von Ideal und Wirklichkeit in der Anschauung des antiken Menschen, in der Plastik, die ihm schöne Seele und vollkommener Leib ist. Als erster hat er so die beiden Seiten des Griechentums, die apollinische und die dionysische mit Nietzsches Worten in ihrem Miteinander gedeutet. Er hat damit der klassischen ebenso wie der vertieften romantischen Auffassung den Weg gebahnt. — Vor Winckelmann hatte bereits der Holländer Franziscus Junius in seinem grundlegenden Werk über die Malerei der Alten, 1637 geschrieben, versucht, die antike Kunst aus dem Geiste des Platonismus zu erklären. Für Winckelmann aber war dieser Platonismus nun in seiner Zeit lebendig geworden durch die Weltseelenlehre des deutschen Idealismus. Deshalb geht er von Leibniz aus, um die antike Gestalt in seiner Zeit wieder zu erwecken als das Ideal des Lebens und des Schaffens. In seinem gläubigen Enthusiasmus und in der Beziehung auf sein eigenes Zeitalter unterscheidet er sich ganz wesentlich von dem humanistisch gelehrten Junius, den er genau kennt und hoch schätzt. Denn Winkelmann war nicht nur Archäologe, er will in seiner Kunsttheorie den Weg von der idealistisch-platonischen Philosophie zur Kunst selbst weisen. Er führt die Antike ein in das schöpferische Leben seiner Zeit, und es sind die Ideen des Idealismus, die darin nun Gestalt werden.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts standen sich in der Kunsttheorie zwei grundverschiedene Auffassungen von der Antike gegenüber. Die eine ist die Theorie des Brescianer Jesuiten Francesco Lana aus dem Jahre 1681 von der verborgenen seelischen Schönheit der Alten, der „beltà svelata" des Platon, und die andere ist die des Rostocker Professors Peter Lauremberg, eines Bruders des Satirikers, der die Ansicht


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0064


vertrat, daß die Schönheit der Alten rein körperlich sei, sichtbar, im Gegensatz zu der unsichtbaren mystischen Schönheit der Seele, wie sie dem Spiritualisten und Neuplatoniker Lana erschien[1]). Diese beiden Extreme der Auffassung hat Winckelmann vereinigt in seiner idealistischen Synthesis. Leib und Seele sind nicht getrennt, schließen einander nicht aus, sondern wirken in eins. Das Ideal der göttlichen Natur sah Winckelmann so in der Antike, im antiken Menschen, verwirklicht, deshalb, und nur deshalb ist die Nachahmung der Alten auch für die Modernen die einzige Möglichkeit, zur Vollkommenheit in der Kunst zu gelangen. In den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" vom Jahre 1755 heißt es: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemachet sind", und weiter „die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche"[2]).

Platonisch-leibnizianisch ist im Grunde diese Kunstauffassung, wenn Winkelmann Natur und Gott, die beiden Ideen der Weltharmonie zusammenführt in der Anschauung der sinnlich beseelten Schönheit des Menschen, der Natur, aus der, wie Goethe sagt, bei den Alten immer unmittelbar das Heilige entspringt. Das Göttliche, d. i. mit anderen Worten die Weltseele, wird Gestalt in der Schönheit des Leibes und der Seele. Das höchste Abbild solcher Harmonie von Gott und Natur, von Seele und Leib, von Idee und Anschauung kann für Winckelmann nur die Gestalt des in sich vollendeten Menschen sein, des heroischen Halbgottes. In Winckelmanns Geiste klagt Schiller dann in seinen „Göttern Griechenlands"

Da die Götter menschlicher noch waren
Waren Menschen göttlicher.

Winckelmanns Schau der höchsten idealen Schönheit der Antike im göttergleichen Menschen, dieser antik-heidnische Zug, den Goethe und Herder an ihm feststellen, ist auch der Grundzug des schillerschen Idealismus, der sich mit der christlichen Moral ebenso vertrug wie mit der schwärmerischen Empfindsamkeit Klopstocks und der Humanität Herders. „Die höchste Schönheit ist Gott! und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe

[1]) Vgl. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.
[2]) Winckelmanns sämtliche Werke, hrsg. von Eiselein, 1825, Bd. 1, S. 10 und 19.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0065
gefördert durch die DFG


mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden ..."[3]). — In der platonischen Idee der höchsten Schönheit, der vollkommenen Harmonie in Gott, ist dem künstlerischen Schaffen das Ziel gegeben. Sie ist nicht nur Gedanke, denn das Abbild Gottes im Menschen soll durch die Kunst gezeugt werden: „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstand der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur"[4]). — Die platonische Philosophie und Leibniz sind in dieser idealistischen Begründung der Kunst bei Winckelmann nicht mehr voneinander zu trennen, wenn es auch schwer ist, die Beziehung zu Leibniz mit bestimmten Zitaten zu belegen. Die göttliche Idee wird wiedergeboren, als das Ideal der Kunst in der Natur, in jedem schönen Leibe, der vollkommen ist. In seinem Idealbild des antiken Heros, des in Wahrheit schönen Menschen, versöhnt Winckelmann Gott und Natur, Seele und Leib, oder — wie es mit seinen eigenen Worten heißt — die erhabene Größe der göttlichen Idee und die stille Einfalt der Natur: „Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch ... Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn, was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführet und vorgebracht, erhaben ... Unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhoben"[5]). — Lösen wir diesen Gedanken im Sinne des 18. Jahrhunderts auf, so heißt er: in der Natur, der großen erhabenen Natur, offenbart sich die Gottheit selbst: die edle Einfalt und die stille Größe gewinnen durch den platonischen Gedanken der Inkarnation Gottes in der Natur erst ihren schöpferischen Sinn. Aus der inneren Anschauung der Harmonie in seiner Seele schafft der bildende Künstler das Werk, das Abbild dieser Harmonie in edler Einfalt und stiller Größe. Er schafft es im beseelten Leib, in der Gestalt des schönen Menschen, in der auch die Natur vollkommen wird. Natur und Ideal sind keine Gegensätze mehr. Zwar sagt Winckelmann von dem schönen schlafenden barberinischen Faun, er sei kein Ideal mehr, sondern „ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur"[6]), doch wie dies zu verstehen ist, lehrt ein anderes Wort: „Die Bildung aller Gottheiten ist wie nach einer von der Natur selbst angedeuteten Idea bestimmet ...[7]). In ihren Helden, das ist: in Menschen, denen das Altertum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieselben zu

[3]) Winckelmann, ebenda Bd. IV, S. 60.
[4]) Ebenda S. 60. [6]) Ebenda S. 91.
[5]) Ebenda S. 60. [7]) Ebenda S. 124.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0066


überschreiten, und den sehr feinen Unterschied zu vermischen"[8]). — Die Stille ist der klassische Zustand der göttlichen Schönheit im Menschen; Stille der Seele von allen menschlichen Leidenschaften zwischen Schmerz und Fröhlichkeit, ist nach Winckelmann das Dasein der Götter, ihre eigentliche Natur, die er der großen Stille des Weltmeeres vergleicht, in dem alle stürmische Bewegung ihren Anfang und ihr Ende findet, das immer ein und dasselbe bleibt. Der mystische Gedanke der uranfänglichen sigé, des großen Schweigens, klingt in diesem platonischen Glauben an die höchste göttliche Schönheit und Stille, an. Gott, der Beweger alles Bewegten, ist allein unbewegt, er ist Anfang und Ende. Und diese Stille ist deshalb auch die eigentliche Natur der Kunst, Stille der Grundzug der schöpferischen Seele, die nach dem Ideal der höchsten Schönheit ihre Gestalten bildet: „Denn es kann der Begriff einer hohen Schönheit auch nicht anders erzeuget werden als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele"[9]). Das „Sichversenken der Seele" in die stille Betrachtung, die mystische Kontemplation also, durch die allein sie zur inneren Anschauung der göttlichen Schönheit, zur schöpferischen Intuition gelangen kann, fordert Winckelmann geradezu. Man wird ihn schon deshalb nicht als einen formalen Klassizisten abtun wollen. Die reine Innerlichkeit der schöpferischen Seele im Zwiegespräch mit sich selbst, mit dem Gott in ihr, setzt Winckelmann ausdrücklich den lauten Äußerungen der menschlichen Leidenschaften in der Kunst entgegen. Er wendet sich damit als Deutscher vor allem gegen die Franzosen, gegen den theatralischen französischen Barock, der noch in der Klassik Racines lebt, gegen die „passions de l'âme", die der Maler und Kunsttheoretiker Charles Le Brun in der französischen Akademie vertrat. — Das Ideal der antiken Gestalt wandelt sich in der Folge zu dem der schönen Seele. Bahnbrechend ist Winckelmann vor allem aber dadurch geworden, daß er in diesen Gedanken die französische Lehre von der Naturnachahmung in ungeahnter Weise vertiefte: die schöne Natur, die der Künstler allein nachahmen soll, die er in seiner Seele trägt, die vollendete, die idealische Natur, das „erst ausgesprochene Wort Gottes", wie Goethe sagt, redet unmittelbar zur menschlichen Seele, und sie will innerlich ergriffen werden, wie dies Winckelmann selbst in seinen Deutungen vorschreibt. Auch dies ist schon ein Zug zur deutschen Romantik hin in Winckelmanns klassischem Griechentum, den wir nicht übersehen dürfen, und gerade um dieser inneren Tiefe willen, der Religiosität, die er mit der Anschauung der antiken Kunst verbindet, hat er gewirkt auf die junge romantische Generation. Betrachtung des Schönen ist Liebe, durch die Liebe, den Eros offenbart sich Gott, und aus ihr



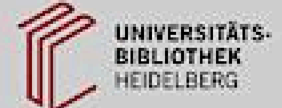
[8]) Ebenda S. 139.
[9]) Ebenda S. 192.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0067


entspringt der Enthusiasmus, der die Athaumasie und Apathie der stoischen Moral verwirft. Ein Winckelmann der Poesie zu werden, diese, die eigentlich romantische Kunst in ihren letzten Tiefen zu ergründen, wie es Winckelmann mit der bildenden Kunst der Antike gelungen war, bedeutet für Friedrich Schlegel das höchste Ziel seines Strebens.

Aus diesem idealistischen Grundgedanken heraus hat Winckelmann in dem romantischen Bilde der unendlichen Natur des Meeres edle Einfalt und stille Größe wiederholt erklärt, aus dem Miteinander von Ruhe und Bewegung, von Götterstille und unendlicher Leidenschaft der Seele. In der Tiefe ist Stille, nur die Oberfläche zeigt Bewegung. So steht das Gleichnis als tiefstes Bekenntnis seiner Kunstanschauung: „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibet, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. ... Der Ausdruck einer so großen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur. ... Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. ... Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner anderen Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig, zu bilden“[10]). In dieser Beschreibung des Torso von Belvedere, den er für einen Torso des Herakles hielt, hat Winckelmann im einzelnen Körperlichen dies Seelische erfühlt, es geschaut mit Geistesaugen, wie Goethe sagt. Er ist eingedrungen von der bewegten Oberfläche des Leibes ins Innere, und er enthüllt uns das ganz heroische Leben des Herakles bis zu seiner Apotheose aus der äußeren beseelten Form seines Leibes: „Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben, ein höherer Geist scheinet den Raum der sterblichen Seele eingenommen, um sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, welcher auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschlichkeit gereiniget worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert“[11]). — Schiller hat in seinem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ diese Anschauung des zur Unsterblichkeit erhöhten Herakles, des Gottmenschen, nicht zufällig wieder aufgenommen und gleichnishaft weitergebildet, des leidenden und siegenden Menschen, der des Lebens schwere Bahn durchmißt, um den Gott zu befreien und einzugehen in den Olymp. — Die antike Grazie ist für den bildenden Künstler der äußere Ausdruck der inneren Harmonie von

[10]) Bd. I S. 30, 31, 32, 33. Vgl. Lessing, Laoc. I.
[11]) Bd. I, S. 231, 232.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0068


Leib und Seele. Die Grazie verbindet sich mit der Würde, das sinnlich Schöne mit dem sittlich Schönen. Darauf beruht — zum ersten Mal in dieser Zeit richtig verstanden — der Grundsatz der antiken Kalokagathia, und von hier nimmt Schiller die für seine Kunstphilosophie maßgebenden Gedanken über Anmut und Würde. Bei Kant konnte er nur sittliche Würde finden, Winckelmann weckte ihm das Gefühl für die seelische Grazie. — Die vollkommene Harmonie des Schönen und Guten, die höchste Anmut also, wird auf Erden nicht mehr gefunden, das weiß Winckelmann, ebenso wie es Schiller später verkündete. Deshalb muß die platonische Idee den Künstler der neuen Zeit in seinem Schaffen auch immer wieder von neuem entzünden. Nicht mehr aus der Natur selbst, die er nur mit trüben Augen sieht, sondern aus den Werken der Antike, die er nachahmt, aus der in der Kunst schon vollendeten Natur, leuchtet ihm die führende Idee entgegen. So redet Winckelmann in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" von der himmlischen Grazie, im Unterschied zu der der Materie unterworfenen: „sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato saget, kein Bild. ... Sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen sucheten"[12]).

Wer dieser himmlischen Grazie nachfolgt in der Betrachtung, der erhebt sich über die Leidenschaften. Das Ideal der „schönen Seele" wird damit von Winckelmann geprägt in der Gestalt, die ihm das 18. Jahrhundert gab, ob es nun platonisch oder christlich ausgelegt wurde, das Ideal der schönen Seele, die Gott und Natur in ihrer Grazie miteinander versöhnt. Die Seele, die in Leibnizens System die zentrale Stellung einnahm, wird — mit Schönheit bekleidet — zur Gestalt. Damit haben wir den weiteren Kreis des Winckelmannschen Idealismus, seine Erweckung der Antike aus deutsch-platonischem Erbe bis zum höchsten Ideal umschrieben. Wir verstehen daraus die große Bedeutung, die Winckelmann für die Zukunft gewinnen mußte, für die klassische Richtung in der romantischen Bewegung, aber auch ebenso für die junge Generation, die ihm unmittelbar folgt und der Romantik die Bahn bricht.

Lessing und Herder sind die ersten, die von Winckelmanns Ideal der Antike entscheidend beeinflußt werden und sich mit ihm auseinandersetzen. Vor Winckelmanns, Lessings und Herders Auftreten sah man die Antike im wesentlichen so, wie die „haute tragédie" der Franzosen und ihre klassische Kunsttheorie der Antike sie umgebildet hatten oder wie die Historienmalerei und die mythologische Landschaftsmalerei sie darstellten. Wohl reden Fréart de Chambray und Félibien im 17. Jahrhundert schon von der grandeur und der simplicité naturelle, und ihnen

[12]) Bd. V, S. 218, 219.



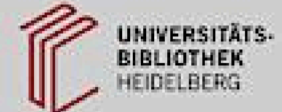
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0069



folgen im frühen 18. Jahrhundert Roger de Piles und Dubos. Boileau sieht 1710 in seiner Longinübersetzung die simplicité als den Grund des Erhabenen an, sie alle aber werden letzten Endes zu Wegbereitern des französischen Klassizismus und der Kunsttheorie des Batteux mit seiner Lehre von der „imitation de la nature", denn in ihnen allen ist nicht die Seele, wie bei Leibniz, sondern die raison der Spiegel des Kosmos. Zwischen der rationalistischen Antikendeutung der Franzosen und der Winckelmanns vermittelt deutlich der Leipziger Professor Johann Friedrich Christ, Gottscheds Kollege. Von der vraisemblance de la nature und der Mäßigung der Leidenschaften, die übrigens auch der Jesuit Lana fordert, geht auch er aus, aber Christ ahnt von fern etwas von der schönen Seele, der edlen Einfalt und der stillen Größe, wenn er in einer seiner Vorlesungen trocken doziert: „die alten griechischen Werke sind der Natur überaus gemäß. Die Proportionen sind richtig, das Alter, der Wohlstand, auch alle Umstände sind aufs Genaueste beobachtet (vraisemblance). Die Bewegungen sind so edel als einfältig und ungezwungen. Und über das alles haben sie eine mit Majestät vermischte Zärtlichkeit, Annehmlichkeit und Schönheit" (Christ I, 258)[13]). Als der eigentliche Vermittler zwischen Leibniz und Winckelmann aber hat der immer viel zu wenig beachtete Alexander Gottlieb Baumgarten mit seinem Begriff der Schönheit als der sinnlich erscheinenden Vollkommenheit = Harmonie zu gelten. — Dies Ideal der Antike, angeschaut im schönen Gewächs, wie es griechischer Himmel und griechische Erde zeugten, sucht nun die Dichtung nach Winckelmann in der schönen Seele Wielands, Schillers und Goethes, in der schönen Natur Salomon Gessners, Heinses und Hölderlins, und alle diese Bilder lassen sich auf die Winckelmannsche antike Gestalt zurückführen.

In der Dichtung Wielands und Gessners haben wir es mit den ersten Auswirkungen des Winckelmannschen Idealismus und mit den frühen Spuren der Romantik zu tun. Man wird Wieland nicht gerecht, wenn man sagt, er habe eine Rokoko-Antike ganz nach französischem Muster nachgebildet. Ihm schwebt Winckelmanns Ideal der Kalokagathia vor, wenn er sich auch an der Pracht und Wucht des untergegangenen Barocks, der in seinem Schüler Heinse noch einmal im 18. Jahrhundert wieder aufleben sollte, bildete. Aus dem Barock stammt die glühende Sinnlichkeit Wielands, aus dem Ariost und dem märchenhaften Orient, zu dem ihn die französischen Quellen hinführten. Modern ist die Empfindsamkeit, die in ihren Naturschwärmereien bereits voller romantischer Ahndung ist. Wieland will die Seelenschwärmerei der Klopstockzeit und die glühende Sinnlichkeit eines südlichen Barock miteinander verbinden in der Grazie seines Rokoko, in der Anmut seiner spielerischen Lebens-

[13]) Vgl. Borinski, a. a. O.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0070


ironie. In der ersten Zeit seiner seraphischen Periode übt die Antike bereits einen entscheidenden Einfluß auf ihn aus, aber es ist noch nicht die Antike Winckelmanns, wie sie in den göttergleichen Gestalten der Plastik lebt, sondern eine idealisierte Antike des Neuplatonismus. Von seiner Schwärmerei für das Übersinnliche, für den Gott Klopstocks, kommt Wieland zu Platon. Aus Metaphysik und Mystik klärt sich ihm dann erst später das Ideal der schönen Harmonie von Körper und Geist, Sinnlichkeit und Verstand. Winckelmann ist der Mittler. Platon ist für Wieland anfangs noch der höchste Gegensatz zur Natur und zur Sinnlichkeit, den man sich überhaupt denken kann, der Inbegriff der Moral, des Guten und Schönen, das nur in der von allem Irdischen gereinigten Seele, in Einheit mit Gott, gefunden und bewahrt werden kann. Nicht die Franzosen, sondern Klopstock und die Schweizer haben den die Antike suchenden Wieland zu einem solchen Platonismus geführt, und ebenso stark wird Wieland, wie schon das Barockzeitalter, von der stoischen Philosophie der Spätantike bewegt. Der angenommene Stoizismus der Gesinnung bildet mit dem auch nur erborgten Feuer seines religiösen Enthusiasmus einen merkwürdigen Gegensatz. Die Ironie sucht diese Spannungen dann rationalistisch auszugleichen in der Schule der Franzosen, die Grazie aber will die seelische Harmonie der Antike nachbilden. Grazie und Ironie spielen so im Schaffen Wielands immer miteinander und ineinander, ohne daß der Dichter eine letzte gültige Gestalt prägte. Die himmlische Tugend ist ihm in seiner Frühzeit das Ideal der Kalokagathia, das er der Antike willkürlich entlehnt. Winckelmann hatte von der himmlischen Grazie gesprochen, die himmlische Tugend preist Wieland in seinem „Antiovid" als das wahre Glück der Liebe, als die Haltung der schönen Seele, die alle Sinnlichkeit von sich weist. In seiner moralischen Gebundenheit scheidet er sich damit deutlich von Winckelmann. In Wahrheit ist diese aber keine Tugend, sondern nur eine Umwandlung der sinnlichen Wollust in seelische Schwärmerei:

> So läutert stets die Lust, die ihr genießt,
> Und macht sie geistiger. O, wie entzückend ist
> Die Wollust, die kein Sklav' der Sinne kennet,
> Wenn uns, harmonischer, erhabener Triebe voll,
> In jedem Blick der Seelen Gleichlaut rühret!
> Indem der Tugend Weg uns holde Weisheit führet!
> Die lieben, die man lieben soll!
> So wie sie sich mit Zärtlichkeit umfangen,
> Umarmen sich in einer bessern Welt
> Zwei Himmlischliebende. Sie fühlen ihr Verlangen
> Stets überirdischer, stets mehr
> Vom Körper abgetrennt, auch ihre Sinnlichkeit
> Wird durch die reinste Lust und tausend Gegenstände
> Zugleich mit ihrem Geist erfreut[14]).

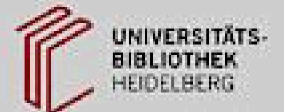
[14]) Antiovid II. Gesang.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0071
gefördert durch die


Das Ideal der schönen Seele schwebt Wieland in seiner „platonischen“ Jugend bereits vor, die sinnliche Liebe, die Wollust soll sich in ihr zur schwärmerischen Seelenliebe, d. i. zur platonischen Liebe, zur „Sympathie“ reinigen und so die antike Kalokagathia verwirklicht werden. Die eudämonistische Tugendlehre wird durch die Empfindsamkeit unter dem Einfluß Klopstocks aufgelockert. „Entzückung“ aber bedeutet für Wieland offenbar etwas anderes als für Klopstock, nicht Außersichsein und stammelndes Anbeten, sondern Selbstgefühl, Erhebung der Seele, Harmonie mit sich selbst. Das ist das Wesentliche. Wir werden weiterhin sehen, daß es für Gessner dann das „Entzücken“ an der Erde, der schönen Natur ist, in der Gott sich offenbart, als die Harmonie in der Natur. Und wie Wieland mit seiner „schönen Seele“ zwischen Gellert und Schiller steht, so steht Gessner mit seiner Naturansicht zwischen Brockes und Jean Paul. — Wielands „Platonische Betrachtungen über den Menschen“ aus dem Jahre 1775 lassen, trotz des Vorranges, den die Vernunft noch einnimmt als höchste Kraft der Seele aus Gott, klar werden, daß die romantische Phantasie es ist oder die Einbildungskraft Platons, die den Menschen erhebt und ihm seine Stellung zwischen Erde und Himmel, Natur und Gott, oder Tier und Engel einräumt. An diese Zwischenstellung des Menschen zwischen den beiden Reichen, dem Reich der Tiere und dem der freien Geister glauben auch Bodmer und Haller. Selbst Klopstock greift diese Anschauung auf, und noch bei Jean Paul, „dem ersten Romantiker“, spielt sie eine Rolle. Wieland legt die Zwischenstellung des Menschen im Sinne seines schwärmerisch-platonischen Idealismus aus und kommt in die Nähe Winckelmanns mit seinem Ideal der schönen Seele, das sich hier schon enthüllt: „In der unendlichen Leiter der lebenden und beseelten Geschöpfe steht der Mensch, wie es scheint in der Mitte und verbindet die Welt der Geister mit dem unabsehbaren Reich der Tiere. Seiner Gestalt nach scheint er weiter nichts als das schönste und vornehmste unter den Tieren. Aber seine Werke zeigen, daß englische Fähigkeiten in diesem Leib eingeschränkt sind. ... Seine Einbildungskraft entdeckt ihm unzählige Welten und ahmet von fern den Schöpfer nach, der in einem Augenblick einen Himmel voll Ordnung und Schönheit aus dem Nichts hervorrufen kann. Er holt das Vergangene zurück und gibt ihm eine zweite Wirklichkeit. Er überschaut das Gegenwärtige und deckt sogar den Vorhang der Zukunft auf ... durch das Vermögen, die Regel des Schönen und Angenehmen zu entdecken, kann er die Grenzen seiner Vergnügen fast ins Unendliche erweitern. ... Dieses innere Auge übertrifft Myriaden von leiblichen Augen, sagt Platon, denn durch dieses entdecken wir die Dinge wie sie sind.“ — Wie hier die Einbildungskraft als das innere Auge gedeutet wird, ist bedeutsam, wir werden an Goethes Sehen mit Geistesaugen erinnert


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0072

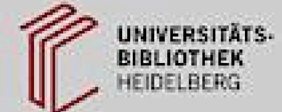

und an Winckelmanns liebende Anschauung der Schönheit. Das Ideal der schönen Seele, das Wieland weiter an Beispielen aus dem Xenophon erläutert, hat er nun im Laufe der Entwicklung immer mehr der wahren Antike, d. h. ihrer sinnlichen Schönheit, wie sie Winckelmann sah, anzunähern versucht. Als Dichter mußte er über den weltfernen Platonismus, wie er ihn zuerst aufnahm, hinausgehen zur Anschauung und Darstellung seines Ideals. Wo Verstand und Gemüt, Herz und Sinne, Seele und Leib im Einklang sind, da ist das antike Ideal für ihn im modernen Sinne nun wirklich geworden. Die Welt der Alten kann für Wieland nicht unwiederbringlich verloren sein. — Die Geschichte des Agathon stellt die Erziehung eines griechischen Jünglings dar, der von der platonischen Schwärmerei zu dieser wirklichen Harmonie der Kräfte seiner Seele und seines Leibes gelangt. Und es ist Wielands eigener Weg, den er sucht und findet, seine „Philosophie der Grazien". Die Antike wird von ihm allerdings im Gegensatz zu Winckelmann rein psychologisch aufgefaßt und ins Moderne übertragen, ohne daß ein Rest bliebe, die Antike wird zum bloßen Gleichnis. „Romantische" Ironie ist das Übergreifende, das Verbindende, in dem die Gegensätze sich auflösen, und der wahrhaft freie, ausgeglichene Mensch ist der Mensch, der spielt, wie Schiller, der Klassiker, in viel tieferer Bedeutung sagt. Die Natur spielt in dieser Entfaltung der Seele zur Grazie mit. Agathon wächst auf bei den Priestern in Delphi. Er wird in der orphischen Geheimlehre erzogen. Die Welt ist ihm ein Reich der Geister, der Geheimnisse und des Wunderbaren, mit dem die Priester ihn umgeben. Aber dieser Zauber ist Betrug, er löst sich eines Tages für ihn auf, und Agathon erblickt nun mit offnen Augen die Natur, die ihm bisher in einem falschen mystischen Licht erschien, in ihrer wahren Unendlichkeit. Die Ironie zersetzt den falschen Schein des schwärmerischen Idealismus und des Betrugs, das Erlebnis der großen Natur entfaltet im Menschen die Grazie, die Harmonie, den Einklang des Einzelnen mit dem Ganzen. Diese Szenen des Agathon, 1767 geschrieben, kündigen wohl zuerst in der deutschen Dichtung die Romantisierung der antiken Welt an, der Antike, die vom Idealismus her begriffen wird. Die romantische Illusion aber löst sich sogleich wieder in das Ironische, das beherrschende Gefühl auf, und so ist sie nur ein flüchtiger Klang. — Die Natur in Wielands Agathon, noch ganz klassizistisch aufgebaut, führt allmählich hinüber zur romantischen Erhabenheit und Unendlichkeit. Aus den barocken Gärten kannte er eine im Sinne der Antike idealisierte Natur mit Urnen und Marmornymphen, mit den Gestalten schöner Götter und Tempeln. In solcher Natur lebt auch Agathon, der platonische Schwärmer. In ihr erscheint ihm in der Nacht seine geliebte Psyche, die Verkörperung der empfindsamen schönen Seele. Die Einsamkeit der romantischen Mondnacht, die alle Dinge und Wesen in


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0073
gefördert durch die


ihren Schleier hüllt und verzaubert, führt sie in der Sympathie, im gemeinsamen Gefühl der Unendlichkeit zusammen. „In einer dieser Nächte begegnete es, daß ich mich von ungefähr in eine Gegend verirrte, die das Ansehen einer Wildniß hatte, aber der anmutigsten, die man sich nur einbilden kann. Mitten darin ließ das Gebüsche, welches sich in vielen Krümmungen, mit hohen Cypressen und selbstgewachsenen Lauben abgesetzt, um sich selbst herumwand, einen offnen Platz, der auf einer Seite mit einem halben Cirkel von wilden Lorbeerbäumen eingefaßt, auf der andern nur mit niedrigem Myrtengesträuch und Rosenhecken leicht umkränzt war. Mitten darin lagen einige Nymphen von weißem Marmor, welche auf ihren Urnen zu schlafen schienen: und aus jeder Urne ergoß sich eine Quelle in ein geräumiges Becken von schwarzem Granit. ... Dieser Ort war (einer alten Sage nach) der Diana heilig"[15]). Agathon findet hier Psyche und hält sie für die Göttin Diana, die sich an der Quelle ausruht unter den Marmornymphen. Als sie sich erkannt haben, beginnt das romantische Geheimnis der Nacht in ihnen zu wirken und die klassizistische Szenerie verwandelt sich im Gefühl der Sympathie: „Ich versicherte sie, daß mir nichts natürlicher vorkomme als der Geschmack, den sie an der Einsamkeit, an der Stille einer so schönen Nacht und an einer so anmutigen Gegend zu finden scheine. Ich setzte noch vieles von den Annehmlichkeiten des Mondscheins, von der majestätischen Pracht des sternvollen Himmels, von der Begeisterung, welche die Seele in diesem feierlichen Schweigen der ganzen Natur erfahre, von dem Einschlummern der Sinne, und dem Erwachen der inneren geheimnisvollen Kräfte unsers unsterblichen Teils hinzu. ... Bei der gefühlvollen Psyche rührten sie die empfindlichsten Saiten ihres Herzens. Das Gespräch, worin wir uns unvermerkt verwickelten, entdeckte eine Übereinstimmung ... welche gar bald ein ebenso vertrauliches Verständnis zwischen unsern Seelen hervorbrachte, als ob wir uns schon viele Jahre gekannt hätten. Mir war, als ob ich alles, was sie sagte, durch unmittelbare Anschauung in ihrer Seele lese; und hinwieder schien das, was ich sagte ..., ein bloßer Widerhall ihrer eigenen Empfindungen ..."[16]).

Von Wielands Menschengestalten, die aus näherer Vertrautheit mit der Antike entstanden sind, können wir sagen, daß sie die marmornen Bilder der klassizistischen Antike im empfindsam-romantischen Sinn verwandeln und das Ideal der schönen Seele so ins Leben rufen, Marmorglätte löst sich wie hier in Gefühlserguß. Wielands Natur hingegen ist schon die Schöpfung des modernen romantischen Geistes, eine Natur der Empfindung, in der alles Äußere auf den inneren Einklang in der Seele

[15]) Agathon, II. Teil, 7. Buch, 7. Kap.
[16]) Ebenda.

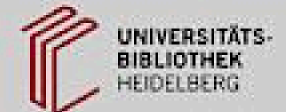

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0074


abgestimmt ist. Er geht dabei aus — wie es dies Beispiel besonders anschaulich macht — von der vorromantischen Landschaftsgestaltung des englischen Gartens, der sich aus dem barocken Park entwickelt hat. Die klassizistisch-antike Szenerie dieser Gärten mit ihren Tempeln und Lauben, Statuen und Brunnen fügt sich in die freie Landschaft ein, in die große und zugleich anmutige Natur. So fordert Hirschfeld in seiner „Theorie der Gartenkunst" in der romantischen Landschaft unbedingt den Tempel klassischen Stils. In der Natur des Agathon, in der geheimnisvollen Nacht, im Einklang der Menschenseele mit ihr offenbart sich die Weltseele. Die Seele des Menschen findet in der majestätischen Natur die Ruhe, die große Stille, von der auch Winckelmann redet, während das menschliche Leben, die moralische Ordnung der Welt, an die Wieland bisher glaubte, voller Widerspruch zu sein scheint. So werden Anschauungen, die Wieland bei Leibniz finden konnte, im Geiste Winckelmanns interpretiert. Irre geworden an der vernünftigen moralischen Weltordnung fragt Agathon: „Und ist das Leben ein bloßer Traum, ein unbeständiges Spiel des blinden Zufalls? ... Oder ist es diese allgemeine Seele der Welt, deren Dasein die geheimnisvolle Majestät der Natur ankündigt, ist es dieser allesbelebende Geist, der die menschlichen Sachen ordnet. Warum herrschet in der moralischen Welt nicht diese unveränderliche Ordnung und Zusammenstimmung, wodurch die Elemente, die Jahres- und Tageszeiten, die Gestirne und die Kreise des Himmels in ihrem gleichförmigen Lauf erhalten werden?"[17]).

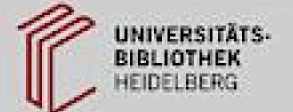
Wir spüren, wie tief im „Agathon" das klassische Ideal der schönen Seele, der Harmonie von Empfindung und Vernunft, von Sinnlichkeit und Sittlichkeit in die vorromantische „Ahndung" der unendlichen Natur eingebettet ist. Je weiter sich Wieland von seinem Ideal der schönen Seele, die sich mit dem All eines fühlt, entfernt, um so mehr verfällt er auch der Lebensironie, die schließlich allen Idealismus wieder aufhebt, als ob die Zeit für die echte Romantik noch nicht gekommen sei.

Die Romantisierung des Antikenideals in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts durch die Verbindung mit dem Naturgefühl wird uns noch klarer in Salomon Gessner. Gessner geht nicht vom Ideal der schönen Seele aus wie Wieland, sondern von der idealisierten Natur, die auch er anfangs noch ganz mit den Augen des malerischen französischen Rokoko sieht. Die angenommene Idealität, die Schiller als künstlich tadelt, hat in den Schäferspielen ihr Vorbild. Gessner bleibt aber nicht bei der Künstlichkeit des ästhetischen Spiels. Er erfüllt die idealisierte Natur, die er vorfindet, mit dem tiefen sentimentalischen Gefühl der Klopstockzeit, und so findet auch er schon romantische Töne in seinen antiken Idyllen, die er nach dem Muster Demokrits malen will. Die Antike ist

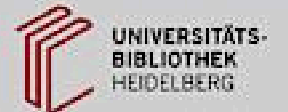
[17]) Ebenda.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0075
gefördert durch die DFG

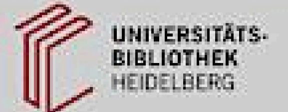
auch ihm nicht untergegangen. Die Empfindsamkeit der Seele bildet das Ideal der antiken Natur neu, und Gessner wird damit der Wegbereiter der romantischen Bewegung zumindest in der Landschaftsmalerei. Das Schwärmerische ist in seinem Wesen das eigentliche Element und die einfältige Anmut der Antike das angenommene. Sie verhalten sich wie Sehnsucht und Ideal zueinander. In der Naturschilderung sucht Gessner immer das Idyllische mit dem Erhabenen, die Anschauung des Kleinen mit der großen Empfindung zu verbinden. Wenn er an Haller und Ewald von Kleist anknüpft, um die beseelte antike Natur wieder zu finden, ist er von dem gleichen Streben nach Harmonie erfüllt, wie Wieland. Seine Schilderung ist Miniaturmalerei — wie die „Gegend im Grase“ — und großer Historienstil — wie das Gemälde aus der Sintflut —, die ganze Natur löst die Empfindung der Seele aus, wie der Wind die Windharfe zum Tönen bringt. Damit wird uns der Unterschied zwischen Wieland und Gessner deutlich, ihr Gegensatz, in dem beide sich wieder ergänzen. Gessner sucht das Ideal der schönen Natur, ihre erhabene Einfalt und stille Majestät. Deshalb lehnt er sich an das Bild der antiken Natur an, das seine Zeit aus den französischen Schäfergedichten, aus Fontenelle etwa, aber auch aus der Gartenkunst kennt. Wielands klassisches Ideal der schönen Seele im „Agathon“, von dem dann wieder Schiller und Goethe ausgehen, hatte die romantische Natur des 18. Jahrhunderts zum Hintergrund. Gessners Ideal der schönen Natur, das antike Arkadien, führt ebenfalls zur empfindsamen Seele hin, zum Menschen, der zwar griechische Gewänder trägt, in seinem schwärmerischen Gefühl aber doch durchaus modern ist. Die Natur aber bleibt bei Gessner doch nicht nur Hintergrund, sie existiert — wie bei Wieland — nicht nur in der Empfindung, sondern ist ihm Wirklichkeit. Die Entzückung des schwärmerischen Menschen an der Natur im Kleinen wie in ihren großen und ewigen Verhältnissen, diese Entzückung geht besonders in Gessners Radierungen und Malereien weit über die stilisierte Naturauffassung Wielands hinaus. So kommen auch hier in diesen beiden vorromantischen Dichtern die Gegensätze des deutschen Idealismus zusammen. Das hintergründig Romantische in der Naturempfindung zeichnet Wielands graziöses Rokoko aus vor dem französischen Rokoko und seinen schwerfälligen Nachbildungen der deutschen Anakreontiker. Seine spielerische Lebensauffassung erhält durch diese Spannung eine gewisse Tiefe, und ganz ähnlich ist es bei Gessner. Von dem französischen Idylliker Fontenelle unterscheidet er sich im Grunde immer durch die schwärmerische Sentimentalität, zu der seine seelenvollen, oft überspannten Gestalten in der Natur gestimmt werden, die trotz klassizistischer Staffage schon bis in einzelne Züge die Natur der romantischen Malerei ist.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0076
gefördert durch die


Allerdings für die Menschen in den Idyllen Gessners, für die idealisierten antiken Schäfer und Schäferinnen, für die Geschöpfe des Dichters, gilt das gleiche, was Schiller von Klopstocks Gestalten sagt: sie haben keinen Leib, sind ganz Empfindung, Trauer, Klage oder Freude; nur in ihren melancholischen Gefühlsäußerungen existieren sie. Dagegen ist die Natur liebevoll bis in die kleinsten Züge beseelt. Die gesteigerte Empfindsamkeit der Dichtung und das andächtige Sichversenken des Zeichners und Malers in die wirkliche Natur gehören im Bilde Gessners zusammen. Für Wieland existiert die unendliche und große Natur nur im Gefühl, im Zusammenklang der Seelen, wie wir an dem Beispiel aus dem „Agathon" gesehen haben, sonst ist sie klassizistische Staffage oder bleibt pseudoromantische Kulisse, wie in den Märchen. In seinem Naturgefühl drängt Wieland zum Menschen, zur Gestalt und Seele. Die einzelnen Gestalten scheinen bei ihm immer nach dem Muster antiker Plastiken, so wie er sie sehen mußte, geschildert zu sein, und diesem Ideal der Körperlichkeit sucht sich der seraphische Schwärmer von einst nach seinem „Agathon" immer mehr zu nähern. Darin folgt ihm sein bedeutsamster Schüler Heinse. Jede Gelegenheit, die sich bietet, ergreift Wieland, um die sinnliche Schönheit, die Grazie seiner Helden und Heldinnen auszumalen, so daß sie dem Leser und Hörer möglichst gegenwärtig werden soll. Viele seiner späteren kleinen Verserzählungen suchen nur diese Plastik der beseelten sinnlichen Gestalt. Mit marmornen Abbildern der Antike werden seine Gestalten unzählige Male verglichen, ja, wie im Beispiel, sogar verwechselt. Wie oft spielt Wieland nicht auf das antike Märchen vom Pygmalion an, sodaß man von einem Pygmalionmotiv bei ihm sehr wohl reden kann: der antike Künstler schafft aus seiner Phantasie ein ideal schönes Frauenbild, er verliebt sich darein, und in seinen Armen erwacht das starre Bildnis zum Leben, zur Empfindung. So haucht der moderne Dichter dem marmornen Ideal das Leben der Empfindsamkeit ein. Wie nahe kommt solches dichterische Schaffen an die „Beseelung" antiker Plastik durch Winckelmann, die auch durch „Liebe" geschieht! Gessners Menschen sind keine ins Leben gerufene Plastiken, sie werden nicht geschildert, sondern sie geben sich selbst im Gespräch, indem sie sich ihre Empfindungen mitteilen. Auf die Sympathie kommt es an, und so ist die moderne äußere Form des Prosagesprächs aus der inneren Form der Gessnerschen Dichtung, aus der Empfindsamkeit, die sich naiv geben will, zu verstehen. Allein die Natur in ihrer Größe und Einfalt soll verherrlicht werden. Die erhabene Natur des Gewitters, die Regentropfen auf den Blumen, die Spiegelung des Himmels auf dem Teich, alles ist den liebenden Menschen eine unerschöpfliche Quelle des Entzückens, wie der Blick vom Hügel in die blaue unendliche Ferne oder auf die Kleinwelt im Grase. In dieser Ent-


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0077
gefördert durch die


zückung der Seele an der Erde, von der bei Gessner so viel die Rede ist, erhebt sich der Mensch zu Gott, dem Schöpfer dieser wunderbaren Welt. Klopstock klingt an, aber ebenso erinnert die Harmonie von erhabener und idyllischer Natur, von Empfindung der Menschen und Anschauung der Wirklichkeit bis ins Kleinste, von Liebe zu Gott und Sympathie der Seelen wieder an Winckelmanns klassisches Ideal von der Ruhe in der Bewegung, denn auch die arkadische Anmut der Gessnerschen Landschaft will Ruhe in der Bewegung sein. Noch klarer wird uns dies, wenn wir an Gessners Malerei und Zeichnung denken. Darin hat seine Ausdruckskunst zweifellos seine Höhe erreicht. Für sie stimmt es nicht, was wir von den Menschen in Gessners Dichtung sagten. Während in der Dichtung die freie Empfindung vorherrscht, redet in seinen Bildwerken die Natur selbst, die große Natur in ihrer Einfachheit zum Menschen und — in romantischer Deutung — aus den Menschen, die von ihr umfangen sind. Gessners bildende Kunst setzt also seine Dichtung fort. Beide gehen bei ihm ineinander über und bilden eine Einheit. Er hat seine Dichtung in Malerei und Zeichnung übertragen, und er hat seine Bildwerke in dichterischen Idyllen besungen. Er dichtet und malt aus ein und derselben Quelle der Empfindung, er geht von dem Ideal der Antike aus und nähert sich dabei mehr und mehr der Romantik. In seiner Malerei hat er sie bereits erreicht. Es ist die musikalische Stimmung in seinen Werken, die Malerei und Dichtung vereinigt. In Gessners Naturdichtung spielt das Musikalische eine besondere Rolle: die in ihrer Ruhe bewegte Natur ist auch für ihn — wie für Herder — die tönende Natur. Unmittelbar an Herder erinnert die Idylle von der Erfindung des Saitenspiels und des Gesanges; der Natur selbst lauscht der Mensch die Sprache der Seele, die Musik ab. Diese tönend lebendige Natur ist erhaben im Wasserfall, den Gessner mit ganz romantischer Empfindung beschreibt, und sie ist anmutig und einfältig im Gesang der Nachtigall, im leichten Wehen des Zephirs oder im Plätschern der Quelle. Das musikalische Motiv der tönenden Natur wird dann von der Romantik mit besonderer Liebe aufgegriffen. Da klingen die Windharfen in den Bäumen, als ob die Natur selbst ihr Lied sänge, gewaltig im Sturm und anmutig im sanften Wehen. Die ruhig-bewegte Natur, das Gegenstück zu Wielands schöner Seele, ihre Einfalt und Majestät, hat Gessner gemalt, und er hat, über seine Dichtung hinaus, in diese Natur seine Menschengestalten wie antike Plastiken hineingestellt. So ist hier reine Anschauung geworden, was in der Dichtung nur Stimmung bleiben muß. Damit aber haben wir Gessners vorromantischen Klassizismus erst ganz. Er malt den tosenden Wasserfall, der aus dem tiefen Walddunkel in hellen Strahlen hervorbricht, und vor ihm liegt, ruhend im Licht, die Schäferin, wie ein Marmorbild, mit schöner Gebärde in antiker Gewandung. Die Gestalt bringt den ganz


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0078
gefördert durch die

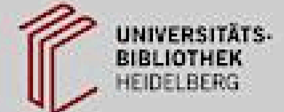

anderen Ton, die Ruhe und Einfalt, erst in die gewaltige Bewegung der Natur. Ähnlich ist das Verhältnis in Gessners malerischer Dichtung und gedichteter Malerei immer. So hat der plastisch schöne Körper in der romantischen Landschaft eigene gegensätzliche Bedeutung und fügt sich ausgleichend in sie ein. Gessner liebt besonders das geheimnisvolle lichtdurchflutete Waldinnere der niederländischen Landschaftsmalerei oder die dunkle Felsgrotte, und vor diesen Hintergrund stellt er seine lichten plastischen Gestalten mit Gebärden, die nach dem Geschmack der Zeit restaurierten antiken Museumsstücken abgelauscht zu sein scheinen. So ist eine seiner Zeichnungen für die vorromantische Ausdeutung des Antikenideals in der Natur in hohem Maße charakteristisch: sie zeigt eine trauernde Schäferin, ganz als antike Plastik gebildet mit der ideal schönen griechischen Gebärde, die doch nur Ausdruck der Sentimentalität dieser Zeit ist. Die trauernde Schäferin steht in lässiger Anmut da, um alle ihre Schönheitsreize zu entfalten, bekleidet, wie es der Schönheitskanon der Winckelmannschen Ästhetik fordert, in einer Grotte, die ganz mit den Augen der Romantik gesehen ist. Ihr zur Seite dehnt sich die weite lichtdurchflutete Landschaft bis zum fernen Horizont aus, die unendliche Landschaft. Zu diesem Bilde haben wir als Gegenstück eine Idylle, ebenso wie zur „Erfindung des Saitenspiels und des Gesanges“. Dieser Idylle aber fehlt das Anschauliche und Plastische völlig. Sie ist ganz Trauer und Klage der Schäferin über ihren verlorenen Geliebten. Auch das Pygmalionmotiv Wielands kehrt in Gessners Kunst wieder. Ein Bild „Die Grotte“ genannt, zeigt ein zerfallenes antik-römisches Bad in Halbdunkel gehüllt, mit einem Ausblick auf ein lichtdurchflutetes Waldinnere. Einer antiken Plastik, auf die Wasserstrahlen und Laubwerk herabrieseln, wird in diesem Halbdunkel das lebendige Gewächs eines schönen Leibes, hell vom einfallenden Licht getroffen, entgegengestellt. Diese Gegenüberstellung von Licht und Schatten, von Natur und Kunst verstärkt den romantischen Klang noch ganz wesentlich, und Gessners Bildkunst ist uns ein überzeugendes Beispiel für die schon weit fortgeschrittene Romantisierung des Antikenideals in der Dichtung und der bildenden Kunst der Zeit. Solche „Szenen“ finden wir in romantischer Dichtung und noch bei Stifter.

Die Landschaftsmalerei ist für Gessner, der in der Natur nur „das Edle und Schöne“ sehen lernen will, der Gipfel seiner Kunst, und als Landschafter hat Gessner das Ideal wirklich erreicht, auf das er in seinem „Brief über die Landschaftsmalerei“ hinweist. Poussin und Claude Lorrain sind ihm Vorbilder gewesen, sagt er da, weil sie nicht „Salvatore Rosas kühne Wildheit“ und „des Rubens Kühnheit“ in der Wahl der Gegenstände haben, sondern die wahre Größe der Natur darzustellen wissen. Und nun glauben wir Winckelmann deutlich aus den Worten


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0079
gefördert durch die


des Landschaftsmalers zu hören, seinen Schönheitsidealismus angewandt zu finden auf die Natur, wenn es weiter heißt: „Da ist nicht bloß Nachahmung der Natur, wie man sie leicht findet; es ist die Wahl des Schönsten: Ein poetisches Genie vereint bei den beiden Poussin alles was groß und edel ist; sie versetzen uns in jene Zeiten, für die uns die Geschichte und die Dichter mit Ehrfurcht erfüllen, und die Länder, wo die Natur nicht wild, aber groß in ihrer Mannigfaltigkeit ist, und wo unter dem glücklichen Klima jedes Gewächse seine gesundeste Vollkommenheit erreicht. Ihre Gebäude sind nach der schönen Einfalt der alten Baukunst aufgeführt, und ihre Bewohner von edelm Ansehen und Betragen, so wie sich unsere Einbildungskraft Griechen und Römer denkt, wenn sie von ihren großen Handlungen begeistert ist, und sich in ihre glücklichsten Zeiten versetzt. Anmuth und Zufriedenheit herrschen überall in den Gegenden, die uns Lorrain malt; sie erwecken in uns eben die Begeisterung, eben die ruhigen Empfindungen, welche die Betrachtung der schönen Natur selbst erweckt; sie sind reich ohne Wildheit und Gewimmel; mannigfaltig, und doch herrschet überall Schönheit und Ruhe."

Winckelmann konnte auf die Alten hinweisen und sie den Neuen als ewige Muster der Nachahmung vorhalten: „zu werden wie sie", das war das Ziel. Gessner überträgt den Winckelmannschen Schönheitsidealismus auf die Landschaft, er teilt ihr dieselben Attribute zu: das Große, das Edle, das Stille und darüber das Wahre. So ahnt Gessner in den Landschaften der Claude Lorrain und Poussin die Seele der antiken Natur, von der er keine künstlerische Darstellung hat, und nach diesem Ideal sucht er sich selbst zu bilden, denn das Höchste, wonach der Landschafter streben soll, ist auch für ihn die Harmonie in der Stille, in der Einfalt. Das ist „die große poetische Idee", die er unablässig in der Natur sucht und — als Landschafter — findet. Die sentimentalische Landschaft des Zeitgeschmacks seiner eigenen Dichtung, wozu Idylle und heroische Landschaft und die charakteristische Form der „heroischen Idylle" gehören — Idylle mit antik „heroischer" Staffage und „erhabene" Natur mit antikischem Schäferidyll — diese Landschaft wird ihm in den Gedanken über die „Landschaftsmalerei' zur wahren Natur der Alten im Sinne des Winckelmannschen Idealismus.


UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0080
gefördert durch die


Bemerkungen

„Italienische Kunstwerke in Meisterbeschreibungen“[1])

Von
Dr. Marianne Wychgram

Als Ergänzung der in der „Sammlung Dieterich“ 1940 von ihm herausgegebenen „Deutschen Kunstwerke, beschrieben von deutschen Dichtern“ läßt Waetzoldt 1941 in derselben Sammlung eine Auswahl von Meisterbeschreibungen italienischer Kunstwerke folgen.

In einer Zeit, da die Sehnsucht nach unmittelbarem eigenem Erlebnis von Kunstwerken oft vor verschlossenen Museumspforten resignieren muß, ist das Erscheinen dieses Buches doppelt willkommen. Die „gepflegte literarische Form der Bildbeschreibung“ ist uns wieder interessanter und wichtiger geworden; sie muß unsere Erinnerung unterstützen und neu beleben, ja oftmals die Anschauung ersetzen. Damit aber doch der Goetheschen Forderung „von Kunst nicht zu sprechen als höchstens in ihrer Gegenwart“ Genüge getan wird, sind den hier gesammelten Meisterbeschreibungen ausgezeichnete Abbildungen beigegeben; und so baut das Buch aus Wort und Bild eine „Tribuna“ auf, in der italienische Kunstwerke höchsten Ranges von zeitloser Weltgeltung versammelt sind. Vom Torso des Belvedere bis zu Berninis Heiliger Theresa, vom Mailänder Dom bis zum Petersplatz, von Botticelli zu Lionardo, Raffael, Tizian, Michel Angelo, Guido Reni sehen wir die Hauptwerke italienischer Kunst vielfältig gespiegelt im Erlebnis führender europäischer Geister. Es sind Maler und Dichter, Kunstliebhaber und Fachleute, Archäologen und Kunsthistoriker, Historiker und Philosophen der verschiedensten Länder und Zeiten, die Waetzoldt zu uns sprechen läßt. Nur einige wenige Namen seien aus der Fülle herausgegriffen: Delacroix, Runge, Rethel, Herder, Goethe, Schiller, die Brüder Schlegel, Kleist und Wackenroder, Shelley, Swinburne, Andersen, d'Annunzio, Charles de Brosses, Dumas, Zola, Forster, der weitgereiste, Winckelmann, Karl Philipp Moritz und Heinse, Taine, Ruskin, Pater und schließlich die lange Reihe der bekannten Kunsthistoriker von Vasari bis zur Gegenwart. Der unendlich ausgebreiteten und subtilen Kenntnis des Herausgebers entgeht nicht einer, der Wesentliches zu sagen hätte. Und so verschieden die Autoren sind, so groß ist der Umkreis der Formen ihrer Bildbeschreibungen. Da sind Tagebuchnotizen und Reiseerinnerungen, private Aufzeichnungen und persönliche Briefe, dichterische Gefühlsergüsse und geistvolle Aphorismen, kluge Gespräche und Umschreibungen, behutsam-besinnliche Deutungen und streng wissenschaftliche Bildanalysen in repräsentativen Abhandlungen. Karl Philipp Moritz' Frage: „Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können“ wäre nicht vollständiger und lebendiger zu beantworten gewesen als es hier geschieht.

---

[1]) Ausgewählt und erläutert von Wilhelm Waetzoldt. Leipzig, Dieterich-sche Verlagsbuchhandlung (268 S., RM. 5.—).

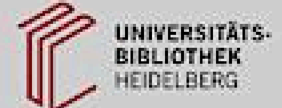

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0081
gefördert durch die


Dabei gehen aber Sinn und Bedeutung des Buches weit über den Charakter einer — sei es noch so reichhaltigen und reizvollen — Materialsammlung beträchtlich hinaus: Indem nämlich Waetzoldt in die kunstgeschichtliche Situation der besprochenen Meisterwerke und in die Persönlichkeiten ihrer Beschreiber jeweils mit Meisterhand einführt, gibt er — fast unvermerkt — weit mehr. Man greife einmal heraus und reihe aneinander seine Einleitungen zu den Bildbeschreibungen Vasaris und Winckelmanns, K. Ph. Moritz', Heinses, Goethes, und der Romantiker — A. W. und Fr. Schlegel und Carus — bis zu Wölfflin, so ergibt sich daraus eine äußerst lebendige Geschichte der Bildbeschreibung in ihren Hauptzügen. Und während Waetzoldt in seinem Werk über „Deutsche Kunsthistoriker" (1921) der Bedeutung der Bildbeschreibung für das Werden der Kunstgeschichts-Wissenschaft nachgegangen war, umreißt er hier ihre eigene Entwicklung als literarische Sondergattung.

Von der Antike her (etwa Quintilian), über Vasari bestand traditionsgemäß die Bildwerkbeschreibung in der Hauptsache in der Wiedergabe des Sachgehalts des Kunstwerks und dem Bewerten und Messen der künstlerischen Gestaltung und Technik an der Natur nach den Forderungen illusionistischer Auffassung der bildenden Künste. Winckelmann als erster stellt ihr neue Probleme und löst sie epochemachend, so daß Waetzoldt ihn als den „Vater der deutschen Bildbeschreibung" bezeichnet. Aus intensivem eigenem Erleben heraus das Kunstwerk beschreibend, baut er es durch die Suggestivkraft seines Wortes gleichsam neu als Ganzes vor unserem inneren Auge auf. Erlebnis und anschauende Erkenntnis sind Ausgangspunkt und zugleich Ziel seiner Beschreibungen. Bewußt bildet er ihr Verfahren aus und schafft sich — und somit auch seiner Wissenschaft — eine neue Sprache dafür „farbig, bewegt, suggestiv und dabei urban, ... erarbeitet durch stetes Verdichten des Ausdrucks" (S. 9 ff.).

Während durch Winckelmann neue Wege für die Praxis der Bildbeschreibung eingeschlagen werden, behandelt Karl Philipp Moritz, der Ästhetiker der Sturm- und Drangzeit, als erster ihre Theorie. Er macht die für seine Generation so bezeichnende Forderung der Totalität geltend, indem er eine bloße Beschreibung der einzelnen Teile des Kunstwerks ablehnt und einen „näheren Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile" fordert. Eine Anregung also zum Aufspüren der inneren Ökonomik des Kunstwerks, zu rationaler Bildanalyse, wie sie zu seiner Zeit überraschend ist und in der Praxis der Sturm- und Drangperiode denn auch nirgends befolgt wird. Im Gegenteil: die Geniezeit ist vorwiegend am subjektiven Kunst-Erlebnis interessiert. Sie gibt den persönlichen Eindruck wieder, beschreibt und umschreibt unter diesem Gesichtspunkt das Bildwerk in dichterischer Form. Wie des jungen Goethe Erwin-Hymnus, sind die Düsseldorfer Gemäldebriefe Heinses Paraphrasen, Dichtungen in Prosa, begeisterte Rhapsodien. Nur was er liebt, kann er schildern. Das in ihm besonders starke neue Lebensgefühl seiner Generation, sein Kunstinstinkt, die gesteigerte Reizbarkeit seiner Sinne haben ihn Rubens neu entdecken lassen. Und seine Briefe über ihn, in der temperamentvollen Eigenwilligkeit ihrer Form, ihrem zündenden Impetus, der brandenden Fülle ihrer Wortgebilde selbst barocke Kunstwerke der Sprache, sind bezeichnender für Heinse als seine Beschreibungen klassischer italienischer Kunst.

Die Bildwerke d i e s e r Epoche im reinsten Spiegel aufzufangen, blieb unserer klassischen Literatur vorbehalten. Goethes Aufsatz über Lionardos Abendmahl, aus dem Waetzoldt „das kunstgeschichtliche und psychologische Kernstück" wiedergibt, in unserem Schrifttum das erste und repräsentativste Beispiel eindringlicher und ausführlicher Bildanalyse in Form einer monographischen wissenschaftlichen Abhandlung, ist auch das bekannteste und berühmteste. Mit der ruhig fortschreitenden Darstellung des Bildinhalts eng und untrennbar verbunden sind bei Goethe die


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0082
gefördert durch die


formal-optische und die psychologische Deutung. Der Morphologe beschreibt und erklärt; er reiht, zugleich Kunsthistoriker, den Einzelfall in die Entwicklung der Gattung ein. Er, der Dichter, tut das mit einer innigen Eindringlichkeit, aus der wir Tiefe und Wärme seines künstlerischen Erlebnisses spüren, ohne daß ein Wort darüber gesagt würde. Er gibt vielmehr sich und uns Rechenschaft darüber, indem er das auslösende Objekt so beschreibt, daß wir, seine eigene Empfindung vor einem Naturphänomen teilend, bei jedem Satz empfinden: „wie wahr, wie seiend!" So steht in ihrer ausgesprochenen Objektbetonung seine Methode im selben Gegensatz zu dem Subjektivismus des Stürmers und Drängers, wie das warme ruhige Leuchten seines Stils zum Blenden und Lodern der Sprache Heinses.

Es ist nun interessant zu verfolgen, wie diese beiden Typen — wohl Grundtypen — einer literarischen Gattung, zwischen deren Polarität das reizvolle Spiel unendlich vieler Zwischenformen waltet, im Gange der Entwicklung fortwirken.

Der stärkere Einfluß auf die Folgezeit geht ohne Zweifel von Goethe aus. Sein Vorbild sehen wir in zwei Entwicklungsreihen anregend fortleben: bestimmend für die Methode der wissenschaftlichen Bildanalyse in der Kunstgeschichte, mitbestimmend bei den Dichtern und Schriftstellern der deutschen Spätromantik.

In den Stellen, die Waetzoldt heranzieht von Hermann Grimm, Jacob Burckhardt, Thode, Carl Justi, Steinmann, Venturi und Wölfflin läßt sich verfolgen, wie die Bildbeschreibung im Goetheschen Sinne in der Hand der Kunsthistoriker sich bildet zu einem immer geschliffeneren, immer virtuoser gehandhabten Instrument wissenschaftlicher Erkenntnis. Wie es Goethe in seinem Lionardo-Aufsatz bereits tat, zieht die fachliche Bildbeschreibung historische und psychologische Momente in ihren Bereich mit ein, während sie auf der anderen Seite sich stärker um den formalen Aufbau und den Stil des Kunstwerkes bemüht. Es wäre durchaus denkbar, daß von Goethes unendlich formenaufnehmendem Sehen bis zu Wölfflins Systematik optischer Begriffe sich gewisse Verbindungslinien ziehen ließen.

Ihre eigenen Wege geht die frühe Romantik. Ihr bekannter Gegensatz zur Kunstlehre des Klassizismus Goethescher, oder besonders Meyerscher, Observanz drückt sich vielfältig auch in ihrer Art der Wiedergabe der Bildkunst durch Wortkunst aus. So wird z. B. der Umkreis der literarischen Formen der Bildanalyse durch sie bereichert: eine Generation, die dialektisch veranlagt ist und es liebt, zu „symphilosophieren" und gemeinsam zu erleben und zu dichten, gefällt sich im Kunst-Gespräch. Als repräsentativ für diese Gattung greift Waetzoldt (S. 114ff.) aus den von A. W. Schlegel redigierten „Gemälde-Gesprächen" (Athenäum 1799) das über die Sixtinische Madonna heraus, an dem A. W. Schlegel, Caroline und der Kreis um Friedrich Schlegel, Novalis und Steffens beteiligt sind. Tatsächlich in der Dresdener Galerie geführte Unterhaltungen finden hier ihren — sehr glücklichen — literarischen Niederschlag.

Die Diskussion unmittelbar vor dem Original kann sich nicht ins Abstrakte und Allgemeine verlieren. Sie wird nicht zur gesprochenen Abhandlung, sondern bleibt lebendiges, ungemein reizvolles Gespräch. Das Einzelkunstwerk, gespiegelt in mehreren aufgeschlossenen Persönlichkeiten, wird gleichsam eingekreist von ihnen. Ihre Deutungsversuche, aus dem unmittelbaren Erlebnis geboren, sind weniger kritische Urteile als vielmehr ergriffene, vorsichtige Beschreibung, die sich zugleich um die Bedeutung des Bildinhalts und den formalen Aufbau seiner Erscheinung bemüht. Und während für die klassizistische Bildinterpretation die linearen Momente am beachtlichsten sind, finden wir hier besondere Betonung der Farbe. Die Aufgeschlossenheit der Sinne, die Farbempfindlichkeit eines Heinse leben wieder auf und erfahren eine Fortbildung und Steigerung bei den Romantikern. Wie sie nämlich in





UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0083
gefördert durch die DFG

ihrer Ästhetik die Grenzen der einzelnen Künste untereinander verfließen lassen, so noch stärker im Erlebnis. Ph. O. Runge schreibt (S. 124) von der Sixtinischen Madonna: „bei diesem Bilde begreift man erst, daß ein Maler auch ein Musiker und eine Redner ist". Synästhesien von Farbe und Ton sind nichts Seltenes bei ihnen. Die Farbe, als eine Art Musik empfunden, wird für sie zum Träger des unmittelbar die Seele ansprechenden Stimmungsmoments, zum Zauber und zur eigentlichen Poesie der Bilder. Selbst Dichter, gehen sie in ihren Beschreibungen mit besonderer Feinfühligkeit diesem eigentlich romantischen Element nach, steigern und bereichern dabei die Ausdrucksfähigkeit der Sprache.

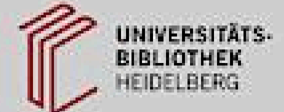
Der Bezirk nun, in dem sie am meisten sie selber sind, ist nicht einmal so sehr die „artistische" Bildbeschreibung der Gemäldegespräche A. W. Schlegels, als vielmehr die eigentlich „poetische" Bildbeschreibung im Sinne von Wackenroder und Tieck. Es ist bekannt, in welchem Maße bahnbrechend, richtunggebend und bezeichnend Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) und Tiecks „Phantasien über die Kunst" (1799) wie für die Malerei der Nazarener, so auch für die gesamte Kunstauffassung der frühen Romantik sind. Ähnlich wie bei Herder und Heinse und in Graf Friedrich Leopold Stolbergs Schrift über „die Fülle des Herzens" das neue Lebensgefühl einer jungen Generation, sich gegen alternde Vernunft überhaupt und im Besonderen gegen die Vorherrschaft des theoretisierenden Verstandes in künstlerischen Fragen gewandt hatte, geschieht es hier in der romantischen Jugend wieder. Die Kunstauffassung der Geniezeit der siebziger Jahre hatte, außer in Heinses Briefen, unmittelbar lebendig fortgewirkt in der Person Karl Philipp Moritz'. Seine Vorlesungen in Berlin werden Wackenroder, Tieck und vielleicht auch Friedrich Schlegel gehört haben.

Die Bildumschreibung im Sinne der „Herzensergießungen" und „Phantasien" ist ausgesprochen subjektiv, persönlich wie Heinses Briefe; im sprachlichen Stil jedoch wesentlich ruhiger. Das Landschaftsbild und die christliche Kunst kommen ihr am meisten entgegen.

Zum bestimmenden Organ der Erfassung des Kunstwerks wird bei den Romantikern das Einfühlen. Und diese Fähigkeit steigern sie — Tendenzen der Mystik auch hier aufgreifend — bis zur nahezu religiösen Versenkung und Hingabe. So werden Kunsterlebnis und Kunstgenuß intensiviert und gleichsam in eine andere Sphäre gehoben: in die der Andacht. Die Gefahren, die das mit sich bringt, liegen auf der Hand; und es finden sich unter der großen Zahl romantischer Bildbeschreibungen nicht wenige, die bei mangelnder Suggestivkraft in sentimentalische Betrachtungen abgleiten.

Doch fällt das kaum ins Gewicht gegenüber dem positiven Beitrag, den gerade diese Wendung der Romantik für die Entwicklung der Bildbeschreibung bildet. Er kann, kommt er zu aufgeschlossener Augen-Sinnlichkeit hinzu, garnicht hoch genug eingeschätzt werden. Bedeutet er doch nicht weniger als eine spürende Hinwendung zu dem ganz Irrationalen des Kunstwerks, zu jener geheimnisvollen Kraft, aus der es lebt und wirkt, zu seiner eigentlichen Magie. Und erst indem sie in diesen Bereich — sei es auch nur tastend — vorstößt, dringt die Beschreibung, die ja wohl immer zugleich auch Analyse ist, in den Bereich des Wesentlichen vor.

Wie weit das überhaupt möglich ist — und gerade durch die Romantik erst möglich wurde — zeigt am besten eine berühmte Bildbeschreibung aus ihrer Spätzeit. Man lese bei Waetzoldt (S. 126 ff.) nach, was der Maler und Schriftsteller, der Arzt, Naturforscher und Philosoph Carl Gustav Carus über die Sixtinische Madonna nach einer fünfzigjährigen Vertiefung in das Bild und genau ein halbes Jahrhundert nach Goethes Lionardo-Aufsatz darüber zu sagen hat.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0084
gefördert durch die


Wie hier ein Mann Goetheschen Geistes spricht, der selbst auf's Tiefste durchdrungen ist vom Bildungsgut der Klassik und der Romantik, so bedeuten seine Ausführungen nach Inhalt und Form eine Vereinigung und gegenseitige Durchdringung der Typen der Bildbeschreibung, die man kurz als „klassisch" und „romantisch" bezeichnen könnte. Während Carus das Bild durch sein Wort für unser Auge sehbar macht, „erschaut" durch seine Deutung unser „innerer" Sinn den „inneren Organismus" des Kunstwerks und wird von seiner lebenden Kraft erfaßt. So finden wir bei Carus eine — nahezu ideale — Synthese von phänomenologischer und sinn-analytischer Bildbeschreibung.

In welchen Literaturen auch immer man Waetzolds Anregungen nachgehen wollte, überall würde sich ergeben, daß eine Geschichte der Bildbeschreibung die Darstellung der Ausbildung, Entfaltung und Abwandlung bestimmter Typen in ihrer reinen Ausprägung und in ihren zahllosen Zwischenstadien bedeutet. Das heißt auf dies Buch bezogen: es gibt implicite auch die Grundzüge einer Typologie möglicher Bildbeschreibungen überhaupt. Das Verhältnis der einzelnen Bildungsepochen zu den einzelnen Typen ist für die Kenntnis jener wie dieser besonders aufschlußreich. So wird die vorliegende Sammlung nicht nur für den Kunst- und den Literaturhistoriker, sondern auch für den Psychologen und überhaupt für jeden geistesgeschichtlich Interessierten von Bedeutung sein. Am dankbarsten aber wird vielleicht die Fülle von Belehrung und Anregung, die Waetzoldt gibt, der einzuschätzen wissen, der in der Praxis kunstpädagogischer Arbeit sich immer aufs Neue mit der Problematik der Bildbeschreibung auseinanderzusetzen hat.

Genialität und Lebensdauer

Von

Doz. Dr. med. D. Kotsovsky

(Institut für Altersforschung und Altersbekämpfung. Kischinew, Rumänien)

Das Studium der geistigen Schöpfung im Laufe der Geschichte der Menschheit zeigt, daß die meisten Gelehrten und Philosophen ein hohes Alter erreichten. Diese Tatsache bestätigt die längst bekannte Beobachtung, daß ruhige, rein geistige Arbeit hohe Lebensdauer begünstigt.

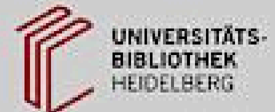
Die Altersveränderungen der Psyche in der Form von Alterspsychose und Greisenschwachsinn sind nicht eine unbedingte Begleiterscheinung des Greisentums. Im Gegenteil — das Studium der Psyche genialer Greise zeigt, daß diese pathologischen Veränderungen der Altersintellekte eher als Ausnahme denn als Regel betrachtet werden können.

Untersuchen wir die Schöpfungsarbeit genialer Menschen, so können wir ziemlich leicht einen besonderen Zusammenhang zwischen Langlebigkeit und Höhe der geistigen Schöpfung feststellen.

Schon Cicero sagte: „Ein Greis macht nicht das, was ein Jüngling macht, weil er eine viel höhere Pflicht erfüllt; aber für einen Narren ist das Greisenalter nichts weiter als eine Last."

Wolter hatte Recht, wenn er sagte, daß das Alter für einen Laien der Winter, für den Gelehrten dagegen die Zeit der Ernte ist.

Hufeland äußert sich in seiner „Makrobiotik" folgendermaßen über die uns interessierende Frage: „Die berühmten Philosophen in allen Zeiten sind durch grö-


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0085


ßere Langlebigkeit gekennzeichnet, besonders wenn ihr Geist mit dem Studium der Natur beschäftigt war. Im Studium der Natur fanden sie ein göttliches Vergnügen; die Entdeckung neuer und wichtiger Wahrheiten begünstigten ein langes Leben."

Goethe sagte weise Worte zum Thema: die Providenz sorgt öfters dafür, daß geniale Talente sogar im Laufe einer kurzen Lebensdauer ihre Aufgabe vollends ausführten. Der Gedanke Goethes ist durch Beobachtungen bestätigt, die schwer zu widerlegen sind. Es ist interessant, daß die Genies und Talente, welche zum frühzeitigen Tod verurteilt sind, sich schneller entwickeln als diejenigen, denen ein langes Leben bevorsteht.

Der berühmte Mathematiker Galois zum Beispiel manifestierte schon im 16. Lebensjahre ein geniales mathematisches Talent, der Physiker Hertz hat sich ganz jung zum Genie entwickelt. Die ersten Gedichte des genialen frühgestorbenen französischen Dichters A. Rimbeau waren von ungewöhnlicher Schönheit, aber erst die letzten erreichten eine Vollendung, die nur im Reifealter geschaffen werden konnte, deren Genialität niemand zu bezweifeln wagte.

Das erste Wagnersche Werk „Das Liebesverbot" hat die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen kaum auf sich gelenkt. Aber das letzte Werk Wagners — die geniale Musikdichtung „Parsifal" — wurde erst fünfzig Jahre später geschaffen, ein Beispiel dafür, daß die Genialität des einen Dichters in fünf Jahren zur Reife gelangte, die Genialität des anderen Genies dagegen die Reife in einem zehnmal längeren Zeitabschnitt erreichte. Der dreißigjährige Puschkin ist eben so reif wie der fünfzigjährige Dostojewsky.

Ostwald lenkt die Aufmerksamkeit in seinem Buche „Große Männer" auf die Tatsache, daß die romantisch angelegten Genies, im Gegensatz zu den klassischen Typen der Genies, durch eine verhältnismäßig kurze Lebensdauer gekennzeichnet sind. Diese frühzeitige Erschöpfung und infolgedessen ein frühzeitiges Altern erklärt Ostwald durch eine immer schneller werdende Reaktion, die für die geistige Schöpfung der romantisch angelegten Genies charakteristisch sei.

Jung ist in seinen „Psychologischen Typen" nicht mit Ostwalds Standpunkt einverstanden und meint, daß die frühzeitige Erschöpfung der romantischen Genies daraus hervorgehe, daß die Reaktionen bei ihnen nach außen gerichtet sind und nicht nach innen, weshalb sie in einem kürzeren Zeitabschnitt ihren Lebenslauf durcheilen.

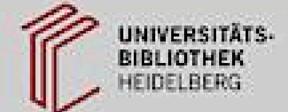
Wir versuchen, den Zusammenhang zwischen Genialität und Lebensdauer von einem ganz anderen Standpunkt aus zu klären. Und zwar haben wir es unternommen, auf Grund statistischer Daten die mittlere Lebensdauer genialer Männer, die bis zum Jahre 1900 gelebt haben, festzustellen.

Wir haben die genialen Männer nach ihrer Tätigkeit in 4 Gruppen eingeteilt und ihre mittlere Lebensdauer statistisch errechnet.

Die Zahl der untersuchten Genies betrug 1203 Personen. Nach ihrem Wirkungskreis ließ sich folgende Tabelle der von uns untersuchten genialen Männer aufstellen:

1. Gruppe:	Komponisten und Musiker	48	
2. „	: Maler und Bildhauer	74	
3. „	: Dichter und Schriftsteller	364	
4. „	: Philosophen und Gelehrte	717	
	Zusammen	1203	Personen.

Es ist interessant, wie aus unserer Tabelle klar hervorgeht, daß die Anzahl der Genies in jeder Gruppe ganz verschieden ist und von der ersten Gruppe (Komponisten und Musiker) zur letzten Gruppe (Philosophen und Gelehrte) beträchtlich ansteigt.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0086

gefördert durch die


Die Gruppe Komponisten und Musiker weist eine ganz geringe Zahl der Genies (48) auf, die Zahl der Genies in der Gruppe Maler und Bildhauer ist etwas größer (74), die Genies in der 3. Gruppe (Dichter und Schriftsteller) erreicht schon die Zahl von 364, um in der Gruppe (Philosophen und Gelehrte) die beträchtliche Zahl von 717 Genies zu erreichen.

Rechnen wir die mittlere Lebensdauer der Genies in jeder Gruppe aus, so können wir folgende Tabelle aufstellen.

Es beträgt die mittlere Lebensdauer der

Komponisten und Musiker	62 Jahre
Maler und Bildhauer	59 „
Dichter und Schriftsteller	59 „
Philosophen und Gelehrten	68 „ .

Aus dieser Tabelle geht deutlich hervor, daß die Philosophen und Gelehrten die längste Lebensdauer aufweisen, dann kommen die Komponisten und Musiker und zuletzt die Maler, Bildhauer, Dichter und Schriftsteller, die die kürzere Lebensdauer haben. Zu dem hier festgestellten Zusammenhang zwischen Lebensdauer und Werk der genialen Schöpfer äußert sich Flaubert folgendermaßen: „Die Genialität ist eine schreckliche Krankheit: jeder Schriftsteller trägt in seinem Herzen ein Ungeheuer, das alle seine Gefühle ständig zehrt. Wer wird im Kampfe siegen, die Krankheit über den Menschen oder der Mensch über die Krankheit? Man muß in der Tat wirklich ein großer Mensch sein, um das Gleichgewicht zwischen der angeborenen Genialität und dem Charakter zu erzielen."

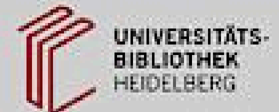
Zum Vergleich mit der Charakteristik der genialen Schöpfung durch einen Schriftsteller, die wir oben angegeben haben, führen wir noch die Charakteristik zweier Gelehrten, des berühmten amerikanischen Erfinders Edison und des großen russischen Gelehrten Pawlow an: „Die Genialität", sagt Edison, „besteht aus 99% Schweiß und 1% Begeisterung." — „Ich möchte noch sehr lange leben", sagte Pawlow, „um noch mehr für die Wissenschaft zu schaffen. Meine Wissenschaft ist mein einziger Schatz im Leben."

Wir wollen versuchen, die oben festgestellten Tatsachen mit den modernen Anschauungen über die Genialität in Einklang zu bringen.

Rods bestätigt in seinem Buche „Genialität und Kriminalität", das vor kurzem erschienen ist, die Lehre Lombrosos, der bekanntlich behauptet, daß besondere kriminelle Typen existieren, die die moderne soziale Ordnung hassen und dieselbe nicht vertragen können. Die geniale Natur, behauptet Rods weiter, unterscheidet sich von der der übrigen Menschen dadurch, daß jene stets bestrebt ist, die existierende Umwelt nach ihren Anschauungen umzubauen. Aus dieser bio-sozialen Definition der Genialität geht hervor, daß wir die Genialität als eine kristallisierte Reflexion der ewigen Kollision (Gegensatz) zwischen dem Individuum und der bio-sozialen Umgebung betrachten können.

Von diesem Standpunkt aus können wir uns die geniale Schöpfung als spezifisch-beschleunigte Transformation äußerer Reize vorstellen, die aus dem Gegensatz (Kollision) zwischen der Individualität des Genies und der bio-sozialen Umgebung hervorgegangen ist.

Es ist deshalb berechtigt, das Vorhandensein eines Zusammenhanges zwischen dem Charakter der Transformation solcher Reize und der Lebensdauer des Genies selbst, dem Träger solcher Transformation, anzunehmen. Allem Anschein nach ist der Zusammenhang zwischen dem Charakter der Transformation und der Lebensdauer durch das Quantum der Energie der Verarbeitung der äußeren Eindrücke bedingt.


UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0087
gefördert durch die

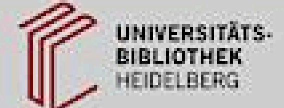

Je vollkommener der Prozeß der Umsetzung der Energie ist, die für die Transformation nötig ist, desto länger ist die Lebensdauer des Genies. Eine weitere Analyse der vielförmigen Schöpfungsart der Genies führt zu folgender Behauptung: Je subjektiver und emotioneller die äußeren Reize und Eindrücke von einem Genie verarbeitet werden, desto stärker wird das Defizit des Prozesses, desto früher werden solche Genies in ihrem eigenen Feuer verbrennen.

Aus diesem Grunde weisen die Dichter, die Komponisten, die Maler und Bildhauer eine kürzere Lebensdauer auf als die Philosophen und Gelehrten, die sich durch eine bedeutend längere Lebensdauer kennzeichnen.

Die geistige Tätigkeit der Philosophen und Gelehrten ist mehr objektiv, der Charakter der Verarbeitung der Reize kennzeichnet sich durch Zweckmäßigkeit. Das schützt diese Gruppe der Genies vor einem frühzeitigen Tode, wodurch eine längere Lebensdauer zustandekommt.

Schrifttum:

Fiedler, Der Ursprung der künstl. Tätigkeit. 1887. — Brentano, Das Genie. 1892. — Türk, Der geniale Mensch. 5. Aufl. 1901. — Jost, Wie arbeitet das Talent? 1903. — Gehrhardt, Das Wesen des Genies. 1907. — Braun, Grundriß einer Philosophie des Schaffens. 1912. — Gruzenberg, Genius und Schöpfung. (Russisch.) Leningrad 1924. — Rods, Genialité et Criminalité. Paris 1936. Bahle, Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. 1939. Baisch, Wahrsinn oder Wahnsinn des Genius. Beiheft 85 zur Z. f. angewandte Psychologie und Charakterkunde. 1939.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0088

gefördert durch die DFG

Besprechungen

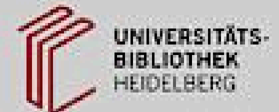
Arnold Schering: Das Symbol in der Musik. Koehler und Amelang, Leipzig 1941.

In diesem Buche werden eine Anzahl von Aufsätzen des unlängst verstorbenen Musikwissenschaftlers der Berliner Universität zusammengestellt, die alle, wenn auch von verschiedenen Seiten, das Problem des symbolischen Gehalts der Musik umkreisen. Der Titel ist noch vom Verfasser selbst bestimmt. Jeder der Essays nähert sich dem Problem von einer andern Seite, alle aber sind sie ausgezeichnet durch glänzende Beherrschung des historischen Stoffes und weite psychologisch-philosophische Gesichtspunkte.

Der erste Aufsatz behandelt die Lehre von der musikalischen Findekunst (ars inveniendi) und zeigt, in wie verschiedener und oft sonderbarer Weise die Musiker versucht haben, die Quelle der musikalischen Phantasie zum Sprudeln zu bringen. Der zweite Aufsatz sucht Bachs Verhalten zum Symbolbegriff zunächst an Hand seiner vokalen Kanonarbeit zu erhellen. Dabei werden mehrere „Grade" der Symbolik unterschieden: die Symbolik des Affektausdrucks, die Symbolik als Bildausdruck, die Symbolik durch die vergeistigende Anwendung kompositorischer Mittel (des Kanon, des Orgelpunkts usw.), die Symbolik durch Zitieren bekannter Melodien, alles Symbolismen, die sich auch untereinander mannigfach verquicken. Neben die Symbolik als umfassende Sinndeutung tritt dann die Metaphorik als Lehre von den spezielleren „verblümten Ausdrückungen". Ergänzt werden diese, durch mannigfache aufschlußreiche Beispiele erläuterten Einsichten durch Heranziehung der „Psychologia empirica" Chr. Wolff's, wodurch ein wertvolles Hilfsmittel zur Durchleuchtung barocken Musikdenkens gewonnen wird. — In dem Aufsatz „Die Erkenntnis des Tonwerks" werden drei „Sphären" unterschieden: 1. diejenige, in der das Tonwerk in der „unmittelbar klingenden Daseinsform" erlebt wird, die zweite, die sich z. B. mehr an das gelesene Notenbild hält und von hier aus in die kompositorische Formenwelt einzudringen sucht, die dritte, die das Tonwerk als Bestandteil größerer historisch oder systematisch geordneter Reihen betrachtet. Diese drei Sphären der Erkenntnis sind jedoch selten ganz getrennt, sondern greifen mannigfach ineinander.

Der Aufsatz „Musikalische Symbolkunde" sucht eine Vertiefung der musikalischen Bildung nach dieser Seite hin anzubahnen. Die Symbolkunde hat es mit den Sinngehalten der Musik zu tun, mit dem, was hinter den Tönen als geistiger Kern und Schöpfungsmotiv steht. Die Symbolkunde hat das Wissen von den Zusammenhängen zwischen Klangbild und Sinnbedeutung zu begründen und zu befördern. Der letzte Aufsatz behandelt „Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt", wobei nicht die vokale, sondern die instrumentale Musik als das eigentliche Feld der Symbolik erscheint und vier „Sphären" unterschieden werden, in denen sich instrumentale Äußerung bewegen kann.

Scherings Eintreten für den Sinngehalt der Musik gegenüber der lange Zeit überbetonten formalistischen Betrachtung hat nicht nur innerhalb der Musikwissenschaft hohe Bedeutung. Die Symbolik wird sogar mit den Mitteln der neueren Aus-


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0089


duckspsychologie noch beträchtlich konkreter zu fassen sein, wie ich das in meiner „Psychologie der Musik" versucht habe, da insbesondere die Beziehung zwischen Seelenleben und körperlicher Bewegung, also auch der in den Tönen sich spiegelnden, viel enger ist, als das die ältere Psychologie ahnte. Eine andere Frage jedoch ist, wieweit diese Einsichten in die Symbolik, selbst derjenigen, die vom Tonschöpfer bewußt erstrebt wurden, notwendig und fördernd für das Musikerleben des Hörers sind oder sein können. In der Vokalmusik wird ja deutlich ein bestimmter Vorstellungsgehalt suggeriert. Aber ist dieser dabei überall das Wesentliche, und vor allem ist er gegenüber der Instrumentalmusik nicht eine Metabasis „eis allo genos", nämlich ins Poetische oder, wie man unfreundlicher sagt, ins „Literarische"? Wäre der poetische Gehalt wirklich, z. B. für Beethoven, so entscheidend gewesen, wie Schering meint, so hätte der Komponist doch vermutlich deutlichere Anweisungen für den Hörer gegeben. Aber das hat z. B. Beethoven nur in wenigen Fällen getan, in den andern Fällen jedoch, gerade wenn Schering mit seiner Deutung recht hätte, bewußt alle Hilfen für die Phantasie unterdrückt. Das Wesen der musikalischen Symbolik liegt doch wohl nicht in der Bestimmtheit, sondern gerade der Unbestimmtheit, im Irrationalen, „Unendlichen".

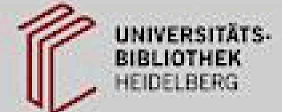
Aber solche Bedenken berühren nicht den wissenschaftlichen Wert des Schering'schen Werkes. Über dessen Gesamthaltung wie über Scherings persönliche Entwicklung unterrichtet knapp und klar ein Nachwort des Herausgebers W. Gurlitt.

Berlin-Dahlem. R. Müller-Freienfels.

Georg Lill: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Verlag F. Bruckmann, München 1942.

Eine der verlockendsten, aber auch eine der schwersten Aufgaben der Geschichte der deutschen Plastik konnte es sein, eine neue Monographie über Hans Leinberger zu schreiben. Die Arbeit von Georg Lill — nehmen wir diesen ersten und letzten Eindruck vorweg — erfüllt diese Aufgabe in hervorragender Weise. Nicht nur in der gründlichen Untersuchung aller geschichtlichen und denkmalkritischen Voraussetzungen und in der abgeklärten, systematisch aufbauenden Darstellung, sondern auch in der sehr glücklichen Form eines handlichen Buches mit zahlreichen, sehr schönen und instruktiven Abbildungen entstand eine Veröffentlichung, die kaum erkennen läßt, daß sie den Nöten des Krieges abgerungen ist und von der man nur sagen kann, wir wünschten, daß wir auch von anderen unserer alten Meister solche umfassende und doch zugleich straffe Darstellungen besitzen würden.

Skizzieren wir kurz die Wissenschaftslage. Nach der verhältnismäßig späten Wiederentdeckung des Namens Leinbergers folgte eine Zeit der Funde und Zuschreibungen, die zwar bereits manche endgültige Deutung und Wertung eintrug (wir brauchen als Beleg nur die Namen Pinders und Feulners anzuführen), aber in der schwankenden Umreißung des Werkes sich auch noch in der 1932 in Landshut veranstalteten Gedächtnisausstellung, ihrem Katalog und der anschließenden Diskussion vermeintlicher neuer archivalischer Funde spiegelte. Es ist keine Herabsetzung der wissenschaftlichen Forschung, wenn wir die seitdem vorgenommenen restauratorischen und konservatorischen Arbeiten für die wertvollste Läuterung unseres Vorstellungsbildes von dem Werke Leinbergers halten. Diese betrafen nicht nur das Hauptstück Leinbergers, den Moosburger Altar, sondern ebenso jene zeitgenössischen Werke, die als Koordinaten dieses Geschichtsbildes dienen: die großen Schnitzwerke des ostmärkischen Donaulandes, die Gemälde Albrecht Altdorfers und den Breisacher Altar des monogrammgleichen oberrheinischen Meisters HL. Auf


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0090
gefördert durch die


Grund dieser Voraussetzungen konnte Lill darangehen, von Entstehungsgeschichte und Reichweite der Kunst Hans Leinbergers ein neues Bild zu entwerfen.

Die Unterlage bot eine ertragreiche, neue Überprüfung der archivalischen Quellen. Lill konnte auf diese Weise die Stiftung des Moosburger Marienaltars auf die Zeit zwischen Frühjahr 1508 und Herbst 1511, den Arbeitsbeginn wahrscheinlich auf 1511, die Aufstellung zu Ostern 1514, die Fertigstellung durch Hinzufügung der Gemälde auf spätestens Frühjahr 1516 festlegen. Quellenmäßig konnte für die Bronzefigur des Grafen Albrecht von Habsburg am Innsbrucker Maximiliansgrab Leinbergers umstrittene Vaterschaft von neuem glaubhaft gemacht werden. Bange hatte diese Zuschreibung einmal mit dem Satz abgelehnt, daß diese Frage letzten Endes nur mit stilistischen Gründen gelöst werden könne. Nun ist, glaube ich, die Erkenntnis des Stiles Leinbergers soweit geklärt, daß auch diejenigen zu überzeugen sein müssen, die früher unsere Auffassung bestritten.

Bei der Einordnung der nur stilkritisch beglaubigten Werke bildete Lill Gruppen, deren Entstehung etwa innerhalb eines Jahrfünftes auf Grund ihres gemeinsamen Charakters anzunehmen ist. Auf diese Weise erreichte er, daß für die überaus vielfältigen und verschieden gearteten künstlerischen Äußerungen ein gemeinsamer Nenner sichtbar gemacht wird und jener tiefe Atemzug der genialen Persönlichkeit gewahrt bleibt, den allzu oft die kunsthistorischen Rekonstruktionen eines Lebenswerkes vermissen lassen. Es ist hier nicht der Platz, die sämtlichen Leinberger zuzuschreibenden Bildwerke einzeln durchzusprechen und zu vermerken, wo wir vielleicht — wie z. B. bei der Magdalena aus Marklkofen oder bei dem Klein-Crucifixus des Berliner Museums — eine etwas andere chronologische Einordnung vorziehen würden oder — beispielsweise bei der Maria von Hörzhausen — mehr die Wirksamkeit der Werkstatt zu erkennen glauben. Dieser Spielraum einer anderen Deutung kann nie ausgeschaltet werden. Wohl aber möchte ich sehr betonen, daß ich an der Zuschreibung des Georg der Münchener Frauenkirche an Leinberger auch auf Grund der neuen Schau Leinbergers unbedingt festhalte. Den Beweis hoffe ich in anderem Zusammenhang vorbringen zu können.

Grundlegend ist, daß Lill unter Benützung aller der kunsthistorischen Forschung zur Verfügung stehenden Hilfsmittel ein Vorstellungsbild geschaffen hat, das es erlaubt, die künstlerische Bedeutung und Auswirkung Leinbergers neu zu ermessen. In meinem Leinbergeraufsatz 1932 betonte ich schon, daß Leinbergers Werk nicht aus örtlichen Traditionen abgeleitet werden könne, daß sie „vielmehr in jenem Bereich wurzelt, den man mit dem Begriff des Donaustiles zu bezeichnen pflegt". Lill faßt diese Ableitung präziser und findet — unbeschadet des Zusammenhanges mit dem ganzen ostmärkischen Künstlerkreis des Kaisers Maximilian — vor allem in der Wiener Monumentalplastik der Zeit gegen 1510 ganz bestimmte formale Voraussetzungen für Leinbergers Stilbildung. Wien war damals ein Vorort jener im Südosten ebenso schnell wie in Augsburg oder Basel sich durchsetzenden Renaissancebewegung. Daß es falsch ist, für die deutschen Bildhauer dieser Zeit eine unmittelbare Auseinandersetzung mit Italien zu vermuten, glaube ich in anderem Zusammenhang (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. XIII, S. 66) gezeigt zu haben. Ihnen eignete noch nicht das Organ für jene Objektivierung des Plastischen, die sich beispielsweise im Werk eines Donatello bereits vollzogen hatte. Auch die Raum- und Körperplastik Leinbergers ist nur mittelbar mit Italienischem in Beziehung zu setzen. Das vorauszusetzende Medium war die Malerei jener Meister, die, von Pacher angefangen über Reichlich zu Breu, Beck, Cranach, Altdorfer und Huber eben damals im Bereich der ostmärkischen Donaulande wirklich neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen hatten. Es ist deshalb m. E. (ganz unabhängig von

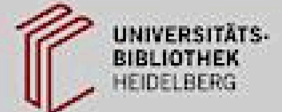

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0091
gefördert durch die


den uns zufällig faßbaren Daten) falsch, wenn Baldass einen Einfluß Leinbergers auf Altdorfer annehmen will — so naheliegend dieser Gedanke auch sein mag angesichts der wahrhaft genialen Erfüllung neuer Darstellungsmöglichkeiten auf den Flügelreliefs des Moosburger Altares, deren Plastik vom Geist eines Verocchio berührt scheint, ohne daß sie deshalb aufhören würde, wesenhaft deutsche Spätgotik zu sein. Die von Lill zur Ableitung herangezogenen Wiener Bildwerke sind nur ein Teilbestand jener ostmärkischen Plastik des frühesten 16. Jahrhunderts, in der außer Leinberger die Meister des Maurer, des Zwettler, des Pulkauer Altares, der sog. Meister J. P., Andreas Lackner, der Meister M. W., der Meister S. L. und so manche andere führende südostdeutsche Bildhauer des frühen 16. Jahrhunderts (aber nicht, wie Lill meint, auch die Schwaben Kändel, Lederer usw.) wurzeln. Zum Nachweis der Konstante in der bodenständigen Holzschnitzkunst verwies ich seinerzeit auf die Schreinplastik des 1500 datierten Zwettler Altares von Jörg Breu. Hätte der Krieg nicht die wissenschaftliche Ausbeute der Wiener Ausstellung 1939 „Altdeutsche Kunst im Donauland" unmöglich gemacht, so wäre es die wichtigste Aufgabe gewesen, durch entsprechende Beobachtungen auf dem Gebiet der Holzplastik die Lücke zwischen der Zeit um 1500 und den gesicherten Werken aus dem zweiten Jahrzehnt zu überbrücken.

Gleichwohl scheint es mir immer wieder wichtig zu betonen, daß sich die entscheidende Wendung nicht auf dem Gebiet der Plastik vollzog, sondern — auf Grund anderer Voraussetzungen — auf dem Gebiete der Malerei und Zeichnung. Der in diesem Zusammenhang wichtigste Name ist derjenige Cranachs. Und die Genesis Altdorfers ist zugleich die Genesis Leinbergers! Wie mögen die verlorenen Reliefs auf den Flügeln von Altdorfers Floriansaltar ausgesehen haben? Ist man nicht versucht, in Altdorfers Florianer Tafelbilder und in Leinbergers Moosburger Flügelreliefs brüderliche Schöpfungen zu erkennen? An zwei Stellen ist, soweit ich sehe, in diesem Wirkungsbereich die völlige Angleichung von Malerei und Plastik objektiv nachweisbar: am Feldkirchener Altar Wolf Hubers (vgl. Walzer im Münchner Jahrbuch, N. F. XIII, S. 68) und an der Zusammengehörigkeit eines von Buchner dem „Meister von Mühldorf" zugeschriebenen Tafelbildes der Pauluspredigt, bei dem noch die Erinnerung an Pachers Komposition auf der Wolfgangspredigt am Wolfgangsaltar mitschwingt (Katalog der Münchener Altdorfer Ausstellung 1932, Nr. 653 a) mit zwei vom gleichen Altar stammenden, früher in Meraner Privatbesitz befindlichen Reliefs von der Hand des sog. Meisters von Rabenden. Schließlich sei nicht versäumt zu betonen, daß es Lill durch den archivalischen Nachweis der Betätigung Leinbergers für die „Schöne Maria" in Regensburg gelungen ist, Altdorfer und Leinberger sogar in eine persönliche Beziehung zueinander zu setzen.

Endlich ist es ein Vorzug des Buches von Lill, daß „Schüler und Stilgenossen" nur in einem letzten Kapitel zusammenfassend behandelt werden. Ihre Unterscheidung drohte zeitweilig in der Leinbergerforschung die Gestalt Leinbergers selbst zu überwuchern. Nicht von ungefähr. Denn seine „Schule" gewann in den altbayerischen Landen eine besondere Breite, woraus hervorgeht, wie sehr diese Art eines gesättigten plastischen Ausdruckes dem angeborenen Sinn entsprach. Aus diesem Bereich seien folgende Einzelheiten hervorgehoben.

In der niederbayerischen Nachbarschaft sind der „Meister der Altöttinger Türen", dessen Abhängigkeit von Salzburg Lill m. E. mit Recht erstmals betont, der „Meister von Dingolfing" und Stephan Rottaler die wichtigsten Repräsentanten. In München steht der sog. „Rassomeister" an vorderster Stelle, der seinerseits wieder mit dem in Oberbayern und im Unterinntal sehr produktiven „Meister von Rabenden" unmittelbar verbunden ist, von dem ein Relief im Innsbrucker Museum „A. T. 1514"


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0092


signiert ist. (Steht nicht am Anfang dessen Werkes das Moosburger Ursularelief von 1508?) Schwerer ist es, eine einzelne Kleinplastik, wie den höfisch-eleganten Georg des Deutschen Museums in Berlin (Nr. M. 92) in diesem Kreis einzuordnen. Doch haftet auch an ihm etwas vom Hauch Leinbergerischer Kunst.

In Regensburg wird Erhard Heydenreich von Lill mit guten Gründen als Meister der Kreuzigungsgruppe von St. Emmeram angesprochen und aus der gleichen Quelle wie Leinberger abgeleitet. Vielleicht ist so auch die kongeniale Verwandtschaft zu erklären, die eine bislang kaum beachtete, offenbar niederbayerische Holzfigur eines Johannes im Bayer. Nationalmuseum in München (Nr. MA. 1763) dem Johannes aus dem Gespreng des Moosburger Altars brüderlich zur Seite stellt.

Die Auswirkung des Stiles Leinbergers auf Schwaben ist vor allem im Werk des Augsburger Hans Schwarz zu belegen und zwar nicht nur in dessen Kleinplastik, sondern fast noch mehr in seinen — bislang noch unerkannten — Schreinreliefs mit Darstellungen aus der Laurentius- und Elisabethlegende im Schloß Leutstetten bei Starnberg (dazugehörig das Elisabethrelief der Sammlung Böhler). Nicht ohne Berührung mit Leinberger scheint mir ja auch jener überragende, wesentlich schwäbische Meister zu sein, dessen Ritterfigur in der Sammlung Böhler (vgl. Feulner, Deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, Tafel 38) auch von Lill erwähnt wird, während die heute noch in der Ingolstädter Liebfrauenkirche befindlichen zugehörigen Schreinfiguren Laurentius und Mauritius bislang kaum gewürdigt wurden, die zugehörenden Engelsfiguren aber (vgl. Feulner, Deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts) irrtümlich ein halbes Jahrhundert zu spät datiert werden.

In Unterfranken identifiziert Lill den Meister der Figuren von Hörstein, Großwelzheim usw. mit dem offenbar in Leinbergers Werkstatt ausgebildeten Peter Dell von Würzburg. Nicht von der gleichen Hand scheint mir die (aus Berchtesgaden stammende) Maria des Kölner Wallraff-Richartz-Museums zu sein. Bemerkenswert sind sodann die Ableger Leinbergers im Mitteldeutsch-Sächsischen, wobei der von Lill hervorgehobene „Meister von Rötha" aber nicht allein steht, wie eine sehr schöne, aus Leipzig erworbene trauernde Maria in der Stuttgarter Altertümersammlung beweist. Diese Auswirkungen und Ausläufer gehören zum Umriß der historischen Größe seines Werkes nicht anders als Jordaens zu Rubens!

Den breitesten Raum nimmt jener Stil, als dessen hervorragendsten Träger wir Leinberger kennen gelernt haben, auf dem Boden Salzburgs und der ostmärkischen Donaulande ein, wobei Lill sich mit Erfolg bemüht, Wachstumsparallelen und von Landshut zurückstrahlende Einflüsse zu unterscheiden. Trotz der Knappheit der Darstellung vermag Lill eine Reihe Fäden in dem schwer entwirrbaren Gespinst dieses ungeheuer reichen und weit verzweigten Schaffens neu zusammenzuknüpfen. Bei aller entstehungsgeschichtlichen Verflochtenheit bleibt aber letzten Endes doch der Eindruck, als wäre Leinbergers Stärke stammesmäßig anderer Abkunft, als binde ihn ein heimliches Erbe an eine bayerische Überlieferung, der zweihundertfünfzig Jahre früher auch die Verkündigungsgruppe des Regensburger Erminoldmeisters zugehört hat. C. Theodor Müller.

Dr. Otto H. Olzien: Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache. Neue deutsche Forschungen, Bd. 301. Verlag Junker u. Dünnhaupt, Berlin 1941. 167 S.

Von Nietzsches Verhältnis zur Sprache geht der Verf. aus. Sprache ist Form, und diese kann nie, davon ist Nietzsche überzeugt, unmittelbar Ausdruck der Wirklichkeit sein. Somit ist ihm Sprache ein metaphysisches Problem. Er will sein eignes Wirklichkeitserlebnis durch das Wort weitergeben und erkennt die Unmöglichkeit.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0093

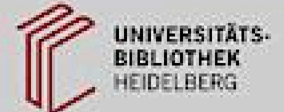

Er fragt nach dem Wert der Sprache für die Erkenntnis und kommt zu der Feststellung: „Das Ding an sich (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfaßlich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrucke die kühnsten Metaphern zu Hülfe." (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne.) „Die Sprache ist Rhetorik, denn sie will nur eine δόξα, keine ἐπιστήμη übertragen." (Darstellung der antiken Rhetorik.) Die Sprache verschleiert unser Wesen und verhindert so die Unmittelbarkeit des Verständnisses von Mensch zu Mensch: Sprache ist Maske. „Alles, was tief ist, liebt die Maske," sagt N., oder an anderer Stelle: „Diese Griechen waren oberflächlich... aus Tiefe." Zwischen dem Außen der Sprachform und dem Innen des gemeinten Inhalts ist eine Spannung, die N. wesenhaft erscheint für das Sprachproblem. N., der Prophet, kann daher nicht, und will nicht, alles sagen, was er weiß.

Auch im „Zarathustra", der im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht, ist es so; der Verf. sagt: „Die Zwiespältigkeit des Gesamteindrucks beruht eben darauf, daß bei der dauernden Spannung zwischen Form und lebendigem Inhalt in jedem Augenblick die gleichnishafte Form durch die Kraft des inneren Erlebens zum Symbol werden und das Symbol aus der ständig möglichen inneren Distanzierung heraus in die bloße Gleichnishaftigkeit umschlagen kann" (S. 45). Aus der geistlichen Stiltradition übernimmt N. weitgehend die Form; die Spannung zwischen ihr und dem Gehalt einer neuen Wirklichkeit macht ihm geradezu spielerische Freude. So kann der „Zarathustra" kein Mythos werden, denn in dieser Spannung geht der Sprache jede mythenschaffende Kraft ihrer Bilder verloren.

Die Bildhaftigkeit aber ist das Gesicht dieses Stiles. Die Hauptkapitel der Arbeit untersuchen das Sinnbild als Grundlage des Zarathustrastils. Grundsätzlich wollen alle diese Bilder vom Geiste her erfaßt werden, nicht vom Gefühl her. Im Gegensatz zur Gefühlsmetapher ebenso wie zum abstrakten Ausdruck wollen sie einen bestimmten Sinnzusammenhang herstellen von Ding zu Ding, von Vorgang zu Vorgang. N.s Verhältnis zur Sprache ist nicht das des Überwältigtwerdens, sondern das des meisternden Bewältigens. Er reißt geradezu dem Wort seine mythische Wurzel ab, um es in dem von ihm gewünschten Sinne zu verwenden.

Der Verf. findet eine aufsteigende Reihe solcher Sinnbilder: ein niederes und ein höheres Sinnbild; jene gliedert er in wertende und magische Sinnbilder, diese in Sinnsymbole und Gefühlssymbole. Als Beispiele für die vier Stufen seien angeführt: der Löwe, das Rad, die Sonne, die Mitternachtsglocke im Trunkenen Lied. Unantastbar ist die Natur in ihrer Keuschheit und Unnahbarkeit, nach der Wirklichkeit der seherischen Gesichte muß die Sprache sich richten, nicht umgekehrt darf die Sprache versuchen, einen Mythos zu schaffen, denn das kann sie gar nicht, ohne den großen Sinnzusammenhang zu vergewaltigen: der Ausdruck muß als Ausdruck sichtbar bleiben. Auch eine sentimentale Einfühlung der Dichter in die Natur lehnt N. ausdrücklich ab. Allerdings — je höher die Stufe des Sinnbildes, je dynamischer das Sinnerleben wird, um so stärker werden die Symbole zu Wirklichkeiten: die Mitternachtsglocke ist die Stimme des Seins selber, das Erlebnis auf der Brücke in Venedig wird N. zur Weltbegegnung; hier ist echte Dichtung. Das Ichgefühl wird ausgeweitet zum kosmischen Welterfassen.

In notwendiger Ergänzung der Darstellung der Bildhaftigkeit der Sprache N.s untersucht der Verf. anschließend Satzbau und Sprachbewegung. Die Urform des Satzes im „Zarathustra" ist die Sentenz; das bedingt einen Satz von großer Wucht der Akzente: rededynamische Einheiten werden zusammengedrängt zu „beherrschenden Tongipfeln", große Perioden liebt N. nicht. (Immerhin lassen sich leicht in


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0094


Gruppen von Sätzen die logischen Beziehungen herstellen, sodaß sie als Haupt- und Nebensätze wirken.)

Der Verf. findet im „Zarathustra" zwei Arten der Satzgliederung, eine statische in der ersten, eine dynamische in der zweiten Hälfte des Werkes. N. will nicht der ästhetisch-metrischen Form verfallen, er muß die Sprachbewegung dem inneren Lebensantrieb gemäß gestalten können. Die höchste Steigerung dieser Dynamik bringen die Dithyramben, in denen alle Grenzen der Redeform überschritten werden.

Immer wieder im Laufe seiner Untersuchungen zeigt der Verf. den engen Zusammenhang zwischen der sprachlichen Ausdrucksform und dem Weltverhältnis N.s, und so nennt er auch sein Schlußkapitel. An die Stelle einer überlieferten dichterischen Sprache des Gefühls setzt N. eine Sprache des Geistes. Jedes Bild kann zum Gleichnis jeder Wahrheit werden. Die wahre Unmittelbarkeit ist ihm das bildlose Erfassen der Welt, Sprache kann nur Gleichnis sein dafür, ohne existenziellen Wert. So lehnt N. die dichterische Existenz nicht grundsätzlich ab, sondern versucht ihr einen Sinn zu geben, aber er macht sie zur Dienerin der geistigen Existenz. Der Denker triumphiert über den Dichter.

Soweit der Gedankengang des Buches. Ein Beitrag zum Problem der dichterischen Sprache ist es, nicht ein Versuch, unsere Kenntnis von N.s geistigem Ringen zu erweitern. Der Wert der Untersuchung liegt in der klaren und sorgfältigen Zusammenstellung von N.s Ansichten über das Sprachproblem und deren Auswirkungen auf seinen Stil, vor allem im „Zarathustra". N.s Sprachgebäude, das er auf der Basis der überlieferten Sprache, insbesondere der geistlichen Stiltradition, aufbaut, ersteht hier und wird von den wichtigsten Seiten aus betrachtet; seine tragenden Pfeiler werden gezeigt und gedeutet, aber auch auf Falltüren, hinter denen Gefahren seiner Spracheigentümlichkeiten lauern, wird aufmerksam gemacht. Voraussetzung für eine derartige Untersuchung war das Werk von Pongs über „Das Bild in der Dichtung"; doch Olzien arbeitet weitgehend selbständig, da ja Pongs den 3. Teil noch nicht veröffentlicht hat, in dem die geistfigürlichen Formen behandelt werden sollen. Die Kapitel über den Satzbau sind z. T. beeinflußt von J. Kleins Buch „Die Dichtung Nietzsches" (1936). Manches ist von Klein noch schärfer herausgearbeitet, besonders seine Ausführungen über den „Evangelistischen Stil" und über das Miteinander von epischer, lyrischer und dramatischer Form im „Zarathustra". Aber unser Wissen von den Gesetzen der dichterischen Sprache ist noch recht beschränkt; wir müssen Olzien dafür danken, es in einem so bedeutsamen Beispiel einer Zeit- und Sprachwende vertieft zu haben.

Marburg/Lahn. G. Schleypen.

E. Akurgal: Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien. Schriften zur Kunst des Altertums, Bd. 3. Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Berlin 1942.

Die Kunst Kleinasiens steht augenblicklich im Mittelpunkt des archäologischen Interesses. Mit Recht, da sich hier noch große Aufschlüsse für die Frühgeschichte Griechenlands erwarten lassen. Somit verdienen auch die für Lykien so charakteristischen Grabdenkmale die ausführliche Besprechung, die ihnen hier zuteil geworden ist. Der Verfasser behandelt die beiden, dem 6. Jahrhundert angehörigen, mit reichem Reliefschmuck versehenen Pfeilergräber aus Xanthos und Isinda-Belenki. Die Rekonstruktionsversuche fehlender Teile sind durchaus überzeugend. Weit schwerer gewöhnt man sich an die späte Datierung in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Die langen Haare und die massive Körperbildung sprechen zu dringlich für eine frühere Ansetzung. Auch über das „Provinzielle" ließe sich streiten. Sehr gut


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0095
gefördert durch die


herausgearbeitet ist der überwiegend griechische Charakter der Ausführung, der im Aufbau des Grabmals lykische, in der Thematik orientalische Elemente zur Seite treten.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

H. G. Franz: Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer. Rudolf M. Rohrer Verlag. Brünn, München, Wien 1942.

Christoph Dientzenhofer ist ein Bruder der uns aus Franken bekannten Baumeisterfamilie. Er ist ausschließlich in Böhmen, in der Hauptsache in Prag tätig gewesen. Der Verfasser weist ihm auf Grund von zwei urkundlich oder überlieferungsgemäß gesicherten Bauwerken eine Reihe anderer Schöpfungen zu. Wichtiger aber noch als diese Zusammenstellung ist die Art der Analyse, auf Grund derer die Zuweisungen geschehen. Nicht so sehr vom Grundriß und der Konstruktion aus sucht der Verfasser diese Rokokobauten zu erfassen, sondern mehr von der Materie her, jener teigig kntbaren Behandlung der Massen und von der Oberfläche, die keine Beziehung zu dem Baukörper hat und auf der gleichsam die einzelnen Werdensstufen eines Biegungsvorgangs stehen geblieben sind. In der Tat wird diese Art der Betrachtung den Bauten Christoph Dientzenhofers weit mehr gerecht als eine Ableitung von der Konstruktion Guarinis her und sie läßt sich sicherlich noch auf weit mehr Bauten aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts übertragen.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

C. Höfer: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Eine Studie zur Geschichte und Deutung des Schwindtschen Bildes. Jena 1942.

Der Verfasser unterzieht sich der sehr lehrreichen, aber — man möchte fast sagen — entsagungsvollen Aufgabe, die Entstehungsgeschichte des von Schwindt so eigensinnig und doch so unglücklich verfolgten Wartburgthemas darzustellen. Die drei Hauptfassungen — nach Zählung des Verfassers sind es in Wirklichkeit 14 — in Karlsruhe, Frankfurt und auf der Wartburg selbst gehören sämtlich nicht zum Besten in des Malers Schaffen. Es bleibt nun einmal dabei und wird auch in unserer Studie sehr feinsinnig ethisch-menschlich begründet: das verworrene und eigentlich düstere Thema liegt ihm nicht, der so gern die freundlichen und lichten Seiten des Lebens betonte. Aber die Versessenheit, mit der er sich immer wieder in gewissenhaften historischen Studien, die dann — man weiß nicht wie — doch wieder absichtlich-unabsichtlich mißverstanden werden, und in sorgfältigen Entwürfen, die genau so rätselhaft in letzter Minute wieder um ihre Wirkung gebracht werden, vorzubereiten sucht, wirft ein reiches Licht auf die Persönlichkeit und Schaffensweise des Meisters und so wird man das Buch über den Kreis der Thüringer Geschichts- und Altertumsforscher hinaus als lebendig und persönlich geschriebenen Beitrag zum Lebenswerk Schwindts begrüßen dürfen.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

K. Peters: Studien zu den Panathenäischen Preisamphoren. Schriften zur Kunst des Altertums. Berlin 1942.

Der Verfasser der als Doktorarbeit entstandenen Schrift bemüht sich — wie schon der Titel ausdrückt — nicht, eine erschöpfende Liste sämtlicher Panathenäischer Vasen aufzustellen, sondern er versucht diese Vasengattung in das Werkstattbild der führenden Maler von der spätarchaischen bis klassischen Zeit fest einzubauen. Wenn auch bei der Preisverteilung das in den Vasen enthaltene Öl — der Sieger bekam stets mehrere Gefäße — den Hauptwert darstellte, sollte auch die äußere Hülle der Stadt, in der die Spiele stattfanden, Ehre machen. Man hielt sich

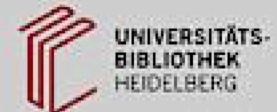

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0096


also gerade an die großen, führenden Werkstätten, ohne jedoch, wie das Festhalten an der schwarzfigurigen Malerei beweist, eine gewisse traditionelle Steifheit aufzugeben. Aber gerade diese nicht mehr ohne weiteres den Späteren geläufige Technik stellte höhere Anforderungen an den Maler. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen Technik und Stil führte zu Datierungsschwierigkeiten und falscher Beurteilung. Der Nachweis nun, daß fast alle großen Werkstätten in lückenloser Folge mit einigen Stücken an der Herstellung der Preisamphoren beteiligt waren, ist durchaus gelungen. Auch für die Klärung und Umreißung einiger bedeutenderer Werkstätten und ihre Beziehung zueinander weiß der Verfasser Neues beizubringen, wenn auch natürlich nicht alle Zuschreibungen der Kritik der Fachwissenschaft standhalten werden.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettina Brentano. Herausg. von Wilhelm Schellberg † und Friedrich Fuchs. Mit 24 Abb. und 4 Nachbildungen von Handschriften. Verlag E. Diederichs, Jena. 379 S. Gbd. RM. 6.—.

Die vorliegenden, bisher unbekannten Briefe Bettinas stammen (gleich den 1939 unter dem Titel „Das unsterbliche Leben" in demselben Verlage veröffentlichten Briefen von Clemens Brentano) aus Savignys Nachlaß, den ungeteilt der Preußischen Staatsbibliothek erhalten zu haben Wilhelm Schellbergs Verdienst ist. Dieser hatte schon die Drucklegung vorbereitet. Nach seinem Tode hat sie Friedrich Fuchs übernommen, und es sei alsbald betont, daß er die Aufgabe mit großer Umsicht und feinem Verstehen ausgeführt hat. Daß in einzelnen Fällen die Schreiben gekürzt geboten werden, kann man nur billigen. Wie in dem Buche „Das unsterbliche Leben", so weicht auch hier der Herausgeber von dem sonst üblichen wissenschaftlichen Verfahren insofern ab, als er die notwendigen Erklärungen nicht in Fußnoten oder in einem Sonderanhang bringt — um dem Werk einen größeren Leserkreis zu sichern, schlägt er einen anderen, bereits mit Erfolg beschrittenen Weg ein: er schickt den Briefen jeweils die erforderlichen Erläuterungen voraus. Ja, gerade die „Brückentexte" sind unentbehrlich, sie lassen die inneren Zusammenhänge erkennen. Mehr noch: sie geben feinsinnige Deutungen, bei denen sich das tiefe seelische Eindringen des Bearbeiters offenbart. Sie wollen gleichsam nur das rein Tatsächliche bieten und entwerfen in Wahrheit ein umfassendes Bild von Bettinens widersprüchlichem, im Menschlichen der Ichbefangenheit wurzelnden Wesen. Auf die Ausführungen S. 161 bis 171 sei in diesem Zusammenhang mit Nachdruck verwiesen. Fast sämtliche Briefe Bettinens sind an ihren Schwager Savigny, nach der Entfremdung mit diesem an dessen Gattin Gunda, Bettinens Schwester, gerichtet. Auch einige Schreiben Gundas, Achim von Arnims und Melinens sind aufgenommen. Der Band beginnt mit Zeilen der Elfjährigen und schließt mit einer Nachricht vom 3. September 1855. Von den letzten Jahren — Bettina ist 1859 — gestorben — gibt dann Fuchs in eigener Darstellung eine fesselnde Schilderung; er beleuchtet auch die Beziehungen zu Varnhagen und zeigt, wie der Gedanke des Goethedenkmals Bettinen im Alter in steigendem Maße beherrschte, bis in die Tage vor dem Tode. Erinnerungen von Zeitgenossen sind vielfach und mit großem Nutzen herangezogen. Das Buch gibt nicht bloß ein sehr anschauliches, in seelische Tiefen vordringendes Bild von Bettinen — es bietet zudem wichtige neue Beiträge zur Charakteristik der Familie Brentano und spiegelt überdies, packend in seiner Mannigfaltigkeit, die politischen Geschehnisse und hervorragende Persönlichkeiten der damaligen Jahre wider. Willkommen sind auch die vier Handschriftproben und die 24 Abbildungen, zu denen man die Bilder in dem Bande „Das unsterbliche Leben" halten mag.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0097


Das Personenverzeichnis ist wieder mit großer Sorgfalt angefertigt — das Buch selbst bereichert unser Wissen in dankenswerter Weise.

Liegnitz. Helmut Wocke.

Chinesische Holzschnitte. In vielen Farben. Bildwahl und Geleitwort von Emil Preetorius. Insel-Verlag, Leipzig. Insel-Bücherei Nr. 164.

Die 24 Blätter, Abbildungen nach Originalen der Sammlung von Emil Preetorius, der auch ein anziehendes Nachwort beisteuert, bezeichnen den Umkreis von Themen und Ausdrucksarten des chinesischen Holzschnitts: wir sehen die Bambusstaude, Zweige mit Blüten, Äste als Träger von allerlei Getier, Früchte in der Art eines Stillebens festgehalten. Die in der chinesischen Malerei im Mittelpunkt stehende Landschaft ist nicht berücksichtigt, weil diese Blätter den anderen künstlerisch weit unterlegen sind. Auffallend ist die innigste Naturverbundenheit: des Künstlers Seele schwingt unbewußt im Rhythmus des Kosmos. Wie aus dem unendlichen Grunde emporgehoben sind die Zweige und Blüten, wie erträumt und doch Wirklichkeit. Die Umrisse sind nicht scharf, sondern gelöst, verschwimmend in die Fülle des Alls, das ringsum webt. Nichts von „gewolltem" Tun ist spürbar, das innere Leben spricht als solches, mit einer Sicherheit ohnegleichen dargestellt in seinem Sein. Wie sind auch die Zweige in die Bildfläche eingeordnet! Als fühlte man die unsichtbare Kraft, die sie trägt und von der sie erfüllt sind. Umspült sind sie von einem aus dem geheimnisvollen Ur-Grund aufsteigenden Strömen. Mit den geringsten Mitteln wird eine zauberhafte „Wirkung" erreicht. Sparsam sind die Farben aufgetragen, in feinsten Übergängen und Abstufungen, unendlich zart, wie hingehaucht. Der chinesische Maler schaut die letzten Verwobenheiten der Gebilde in der Natur, ihr innerstes Sein leuchtet auf, das Ur-Wesen der Erscheinungen und Geschöpfe, mit der er sich eins weiß, mit dem er eins ist. Hier waltet kein Zwiespalt zwischen Ich und Du, zwischen Sinn und Geist, hier lebt der Mensch in der großen Einheit. Und der Künstler hält sie auf Blättern fest, die jedem, der sich innig in sie versenkt, immer neue Wunder der Seele und des Alls offenbaren.

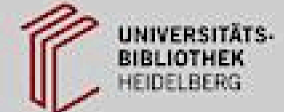
Liegnitz. Helmut Wocke.

Dantes Neues Leben. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen. Insel-Verlag, Leipzig 1942. Insel-Bücherei Nr. 101.

Der bekannte Danteforscher, dem wir bereits eine Übersetzung der Divina Commedia verdanken, beschert uns nunmehr auch eine Übertragung der Jugenddichtung. Die Sprache in der deutschen Fassung ist edel, gestrafft und dann wieder gelöster, von innerem Rhythmus getragen. Eine leicht altertümliche Färbung in Wortwahl und Satzbau kennzeichnet ihren Charakter und verdeutlicht das Wesen der Zeit, in der sie entstanden ist. Die Divisionen, trockene, scholastische Einteilungen und Erklärungen, die Dante dem Geschmack jener Jahre entsprechend jedem Gedicht beifügte, sind mit Recht nicht in den Text aufgenommen, sie würden die Stimmung beeinträchtigen und die Einheit des Ganzen stören. Uns sind sie heute entbehrlich. Der Übersetzer hat sie in den Anhang verwiesen und ihnen hier Bemerkungen beigegeben, die einzelne dunkle Stellen aufhellen. Das Nachwort bietet eine schöne Deutung, ohne die Widersprüche der Dichtung zu leugnen. Es verweist auch auf die inneren Zusammenhänge dieses Jugendwerkes mit der Divina Commedia, das sich in der vorliegenden, vielfach einer poetischen Eigenschöpfung gleichkommenden Übertragung in seinem unvergänglichen Zauber neu erschließt.

Liegnitz. Helmut Wocke.

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.


http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1943/0098
